

# UNIVERSIDAD DE CUENCA



**Facultad de Artes**

**Carrera de Danza-Teatro**

## **Estudio de las nociones Munay, Ruay, Yachay para la consecución de cuerpo dilatado del actor Eugenio Barba.**

Trabajo de graduación previa a la obtención del título de

Licenciada en Artes Escénicas: teatro y danza

**Autora:**

María Eugenia Yunga Patiño

C.I: 0105634752

**Director:**

Diego Paúl San Martín Arévalo

C.I: 0102157542

Cuenca –Ecuador

2019



## RESUMEN

El presente trabajo está basado en la investigación e indagación de las nociones de energía vistos desde la cosmovisión andina, su aplicación en el cuerpo para desarrollar la constitución de presencia que propone E. Barba, así como otras nociones (relacionalidad, paridad, reciprocidad); cómo dichas nociones observan la vida del hombre y su relación con el universo y hacen entender la constitución de cuerpo desde la salud y la celebración. El estudio de estas nociones que se identifican en el cuerpo, se trabajan con las premisas de Barba: el reconocimiento de las energías en el cuerpo como una unidad que le da el carácter orgánico y el desarrollo de un laboratorio que nos permite experimentar y llevar al cuerpo la conciencia del movimiento, la relación con el otro y el espacio.

**Palabras claves:** Energía. Cuerpo. Presencia. Universo. Cosmovisión.



## ABSTRACT

The present work is based on the investigation and the investigation of the notions of energy seen from the Andean cosmovision, its application in the body to develop the constitution of presence that Barba proposes, as well as other notions of rationality, parity, reciprocity, etc. How these notions observe the life of man and his relation with the universe and make understand the constitution of body observed from the health, the celebration, etc. The study of these notions that will be identified in the body to work with the premises of Barba, the recognition of the energies in the body to work as a unit that gives the character of organic and the development of a laboratory that allows us to experiment and bring to the body the consciousness of movement, the relationship with the other and space.

Keywords: Energy. Body. Presence. Universe. Worldview.



## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	10
CAPÍTULO 1. NOCIONES .....	13
1.1 El cuerpo dilatado de Barba.....	13
1.2 Noción de pre expresividad .....	18
1.3 Energía .....	20
1.4 Diálogo entre energía de Barba y energía del mundo andino .....	22
1.5 Principio de totalidad.....	24
CAPÍTULO 2. ELEMENTOS ANDINOS QUE INTERVIENEN EN LA CONFORMACIÓN DE LA NOCIÓN DE ENERGÍA .....	27
2.1 Principios de <i>Munay, Ruay, Yachay</i> .....	27
Ilustración 1 Energías del cuerpo. Fuente (Lajo, 2006) .....	29
2.2 Energías andinas .....	30
2.2.1 <i>Munay</i> .....	30
2.2.2 <i>Ruay</i> .....	31
2.2.3 <i>Yachay</i> .....	32
2.3 Equilibrio, desequilibrio y salud: mirada de la enfermedad en el mundo andino ....	33
CAPÍTULO 3. RELACIÓN/PARIDAD ENTRE CUERPO ANDINO Y CUERPO ESCÉNICO .....	41
3.1 <i>Munay</i> y presencia .....	43
3.2 <i>Ruay</i> y presencia .....	45
3.3 <i>Yachay</i> y presencia .....	46
3.4 Cuerpo andino, presencia escénica y organicidad.....	48
3.4.1 Ejemplo de organicidad en el cuerpo de un personaje de la fiesta del <i>Kapak Raymi</i> .	50
3.5 Equilibrio y desequilibrio actoral .....	51
CAPÍTULO 4. LABORATORIO .....	54
4.1 Reconocimiento del cuerpo.....	58
4.2 La energía que mueve el cuerpo.....	65
4.3 El cuerpo que recuerda.....	70
CONCLUSIONES .....	76
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	81
ANEXOS .....	82



### **RELACIÓN DE ILUSTRACIONES:**

Ilustración 1. Energías del cuerpo. Fuente Lajo, Javier. 2006

Ilustración 2. Fotografía: María Yunga. Cuenca 2017. Laboratorio. Cuenca

Ilustración 3. Fotografía: María Yunga. Cuenca 2017. Laboratorio. Cuenca

Ilustración 4. Fotografía: María Yunga. Cuenca 2017. Laboratorio. Cuenca

Ilustración 5. Fotografía: María Yunga. Cuenca 2017. Laboratorio. Cuenca

Ilustración 6. Fotografía: María Yunga. Cuenca 2017. Laboratorio. Cuenca

Ilustración 7. Fotografía: María Yunga. Cuenca 2017. Laboratorio. Cuenca

### **TABLA:**

Tabla 1. Relación de las etapas del laboratorio.



### Cláusula de licencia y autorización para publicación en el Repositorio Institucional

---

María Eugenia Yunga Patiño en calidad de autor/a y titular de los derechos morales y patrimoniales del trabajo de titulación “Estudio de las nociones Munay, Ruay y Yachay para la consecución de cuerpo dilatado del actor Eugenio Barba”, de conformidad con el Art. 114 del CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN reconozco a favor de la Universidad de Cuenca una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra, con fines estrictamente académicos.

Asimismo, autorizo a la Universidad de Cuenca para que realice la publicación de este trabajo de titulación en el repositorio institucional, de conformidad a lo dispuesto en el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

Cuenca, 31 de julio de 2019.

María Eugenia Yunga Patiño

C.I: 0105634752



### Cláusula de Propiedad Intelectual

---

María Eugenia Yunga Patiño, autor/a del trabajo de titulación “Estudio de las nociones Munay, Ruay y Yachay para la consecución de cuerpo dilatado del actor Eugenio Barba”, certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor/a.

Cuenca, 31 de julio de 2019.

---

María Eugenia Yunga Patiño

C.I: 0105634752



## DEDICATORIA

A mi madre,  
porque sus conocimientos colaboraron para la realización de este trabajo, por ser fuerte y no rendirse, y por seguir luchando con esta manada de hijos que la aman y lucharán hasta que la vida la lleve de este mundo.

A mis hermanos,  
por su apoyo incondicional, por consentirme siempre y aguantar todo el ser humano que soy. Por vivir conmigo todas mis aventuras en este mundo del arte.

A mis hijos de mi corazón,  
por amarme tanto y ser la fuerza para seguir adelante.

A los seres que se fueron y me enseñaron,  
que la vida es efímera y  
que dejamos huella en este mundo, de alguna manera.

## AGRADECIMIENTOS





Gracias a mi familia que jamás me dejó sola, por compartir el arte conmigo, por creer en mí; este esfuerzo grande es para ustedes porque no me dejaron 'tirar la toalla'. A

mi padre, que mientras estuvo aquí, me apoyó en mi carrera y creyó en mí.

Agradezco de manera especial a mi Tutor, Paúl, que jamás se rindió y creyó en mí; a mi profesora Chío, por todos los conocimientos impartidos a lo largo de la carrera y porque gracias a las oportunidades que me ofreció, pude encontrarme con experiencias maravillosas en mis prácticas pre profesionales.

A ese amor que fue sublime y que un día voló a buscar su propia vida, que me dio la fuerza y el motivo para no rendirme, por las lágrimas y las risas que una vez nos hicieron uno solo y por ese vacío que ahora me impulsa a no darme por vencida. Gracias por colocar tu piedrita en esta construcción.

A mi amiga Gardenia y a Israel, quienes caminaron conmigo en este trabajo, a mis amigos y compañeros de la danza, que con su energía me regalaron la fuerza que necesité para levantarme mil veces.

Gracias a la vida y al ser que siempre me cuida, porque algún día cruzaré a su lado.



## INTRODUCCIÓN

Motivada por mi experiencia como bailarina de danzas originarias unido a mi paso por la carrera de Danza Teatro en la Universidad de Cuenca, surge mi interés hacia la realización de este Proyecto de Titulación, hacia múltiples problemáticas relacionadas con el amplio repertorio musical y dancístico de los pueblos latinoamericanos; a pesar, de llegar a la conclusión de que estos son infinitos, de que cada comunidad posee una forma de expresión para cada festividad o actividad realizada, porque siempre habrá algo nuevo que aprender.

Todo ello me llevó a reflexionar sobre el trabajo corporal que realizan los personajes de las fiestas populares, observar la destreza de un danzante de tijeras del Perú, la simpatía lúdica de un *wiki* del *Kapak Raymi* en Saraguro-Ecuador, entre otros. Luego, me encontré con la lectura de Lajo (2006), el cual me ayudó a conocer y a entender las nociones de *Munay*, *Ruay* y *Yachay*, así como los principios de paridad, complementariedad, los elementos de la naturaleza y la sabiduría que poseen los pueblos andinos, tal como presenta en su libro *Qapac Ñan la Ruta Inka de Sabiduría*. Estos elementos (como uno de tantos) generan un impulso que se convierte en materia de estudio, de indagación para el desarrollo de la carrera.

La experiencia que he compartido con mi madre, en relación con la práctica de la medicina ancestral y natural, al observar las diferentes enfermedades y la manera de interpretarlas y de curarlas, constituyen la base para ayudar a equilibrar la energía y para conseguir esa armonía en el cuerpo, por lo tanto, el alivio a las dolencias y la salud del cuerpo.

Esta práctica se realiza de acuerdo con los síntomas que presenta el paciente, de ahí las soluciones a sus dolencias: cómo manipular diferentes puntos corporales para aliviarlas, entender el cuerpo desde lugares que la medicina convencional no logra observar; muchas de esas enfermedades se han observado y curado desde hace años, son conocidas por las personas mayores y son parte de sus experiencias vividas; enfermedades que pueden curarse con la manipulación y la ayuda de las plantas y sus propiedades, como herramienta principal, así como el empleo de otros productos y artículos que contribuyen a lograr el equilibrio energético y armónico del cuerpo.

Todo ello, ayuda en el proceso, para poder entender el cuerpo equilibrado, el cuerpo sano, y conocer esos puntos de energía para relacionarlos con las nociones energéticas objeto de estudio de esta tesis.

Basado en las anteriores nociones, se partió de un laboratorio realizado durante tres meses, donde participaron dos personas que provienen de diferente formación; se trabajó en pequeñas improvisaciones partiendo de estas energías del cuerpo y de elementos de la naturaleza, con el empleo de imágenes asociativas.

De este modo, se pudieron observar dos cuerpos trabajando en un espacio, compartiéndolo y expresando sus vivencias, cuerpos que flotan, corren, danzan y se comunican. No obstante, uno de ellos “sobresale” en energía, destreza e infinidad de propuestas en cuanto a exploración de movimientos; de ahí la necesidad de reflexionar sobre la organicidad corporal en actores y bailarines que poseen diferente formación, pensar como un cuerpo se expresa a partir de sus conocimientos, experiencias, etc.

Para el desarrollo de este trabajo investigativo se plantean tres capítulos que dialogan en primera instancia, con terminologías y conceptos sobre las nociones de Lajo (2006) y de



E. Barba (1994, 2010), los cuales serán estudiados a lo largo del mismo, para un entendimiento inicial del objeto de estudio.

En segunda instancia, se desarrollan temas relacionados con el estudio del cuerpo desde los vértices, según los autores ya citados, unido a otras nociones de la matriz andina como elementos que refuerzan el abordaje de los temas iniciales que ofrecen una mirada del cuerpo desde el lugar principal a investigar: la mirada del cuerpo desde la cosmovisión andina, cómo el cuerpo reacciona ante diferentes momentos celebrativos, de vida-muerte, de sanación.

Como tercera instancia, se describe el proceso mismo de laboratorio de donde proviene la interrogante principal, el objeto de estudio y punto de partida para llegar a una reflexión sobre la organicidad del cuerpo; las diferentes formas en las que el cuerpo se traslada por el espacio, cómo los ejercicios operan para cada actor y se desarrollan en base a sus experiencias de formación.

El mundo creativo ofrece muchas opciones, muchos discursos, es un universo de ideas que va emergiendo de la creatividad del artista, del director y de los mismos intérpretes; por ello, resulta agradable la idea de poder realizar este trabajo, porque posee varios de los elementos que a diario exploro, pero que nunca antes los tenía tan vivos y tan tangibles en el oficio de proyectar las danzas populares, en el momento de ofrecerles el respeto y la admiración que poseen; de la misma manera, sirven de guía para seguir explorando en las múltiples posibilidades de crear y desarrollar material escénico con las vivencias de nuestros pueblos, sus costumbres y tradiciones, rencontrándonos con nuestra identidad, y expresiones musicales y danzarias propias de nuestras culturas ancestrales, y las proyecciones presentes y futuras.



## CAPÍTULO 1. NOCIONES

Para entender el universo de posibilidades creativas, donde el cuerpo es la materia prima de los extensos productos escénicos, es necesario indagar en las bases teóricas que nos llevan hacia ese lugar.

Entender, como el cuerpo puede mirarse de manera orgánica, como puede expandir el espacio y llevarnos hacia un lugar distinto con cada escena, con cada movimiento:

... el alimento del artista más alto, viene de lo más alto. Su fuerza y verdad, la toma de la armonía y equilibrio perfectos de la naturaleza, de la grandeza y la paz y la belleza de la madre tierra. Del amor, que es la energía que brota de toda creación...

(Rangel, 2008)

El actor o artista toma elementos de su entorno para transformar el espacio con su energía, para expresar, incluso sanar. Esa relación del cuerpo con la naturaleza, los sentimientos, las emociones, los demás cuerpos, etc. colaboran para que el actor reúna elementos para su creación, desde esas experiencias relacionales y energéticas que posee el entorno donde se desenvuelve y los que va conociendo a lo largo de su vida creativa.

### 1.1 El cuerpo dilatado de Barba

Para reflexionar sobre el cuerpo dilatado, empezaremos por hablar del “cuerpo en vida o bios” mencionado por Barba (1994, 2010), en el que se detallan dos importantes temas: el comportamiento cotidiano y comportamiento extra cotidiano. Estos temas o términos difieren entre sí, ya que, si bien el uno define el comportamiento del cuerpo dependiendo de su forma de vida, el cuerpo se mueve y se expresa desde sus raíces



culturales; el segundo término, habla de un cuerpo que posee una formación, en particular mediante alguna disciplina.

El cuerpo deviene de la experiencia adquirida por el actor, por diferentes disciplinas aprendidas; cada disciplina tendrá su forma de expresión, sus técnicas y modos de trabajar ese cuerpo que se transforma desde disímiles formas de movimiento y de experimentación.

A partir de este concepto, el cuerpo se concibe como un conjunto de experiencias, pues desde que el ser humano empieza su tránsito por el mundo, desarrolla formas de adaptarse al espacio donde se desenvuelve, aprende sobre la base de aciertos y errores, y de esta manera, ese cuerpo adquiere formas de expresar y de comunicarse, aprende danzas y bailes que le generan experiencias en cuanto a movimiento, y de estos episodios creados por su memoria corporal, entiende como su cuerpo adquiere habilidades y destrezas en cuanto al movimiento.

De esas experiencias se desarrollan técnicas de exploración que generen un cuerpo vivo y orgánico, un cuerpo que 'atrae' y 'fascina' por la forma de expresarse, de manifestar emociones, en cómo se mueve en el espacio, cómo transita de un lugar al otro, el colocar al cuerpo en riesgo, sacarlo de su pasividad para llevarlo a desequilibrios, tensiones. Un cuerpo que enganche, en todo momento, en el discurso que presenta la obra y en las situaciones en que se coloque.

Un cuerpo vivo en escena se logra con un trabajo profundo, donde interviene un ingrediente principal: la energía; ese hito de vida dentro del cuerpo, ese impulso que acciona al cuerpo para realizar cada movimiento, para trasladarse o quedarse inmóvil<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Tema objeto de análisis en este capítulo. La autora.



La preparación del cuerpo posee varias alternativas y existen muchas técnicas para trabajarlo para la escena, pues el cuerpo es un nido que se teje de varias directrices de movimiento, de cómo el cuerpo va encontrando motores que generan la acción, como la mirada, las oposiciones, el movimiento de la cadera o el solo estar en el espacio existiendo y viviendo, crea otro momento, otro espacio, otro tiempo.

Colocar un cuerpo que ha trabajado frente a estos elementos, rompiendo con la cotidianidad durante mucho tiempo, genera procesos donde pueden descubrir o redescubrir otros cuerpos, al ir de la mano con la recopilación de experiencias propias del actor: “Durante su entrenamiento el actor bailarín debe deconstruir su forma natural de moverse, ponerse de pie y/o hablar, para remplazarlos gradualmente por una técnica adquirida (reconstruida), específicamente diseñada para la actuación” (Watson, 2000); se refiere a sus vivencias, emociones o experiencias con otras disciplinas, así como elementos de la naturaleza o lugares festivos de un pueblo específico, que pueden intervenir a la hora de un proceso de preparación del cuerpo.

Estos elementos ayudan al cuerpo, en la relación con el cuerpo del otro, durante los procesos de preparación, puesto que el trabajo grupal en cuanto a lograr espacios de creación ayuda a la integración de dichos cuerpos (si el trabajo requiere coordinación o movimientos sucesivos, sincronizados) donde se trabaje en una misma línea de comunicación y se construya un lenguaje mediante el cual el cuerpo pueda dialogar con otros.

Esta forma de trabajar el cuerpo, le proporciona una presencia escénica, un vivir escénico orgánico: “el nivel [de actuación] que se ocupa de como rendir escénicamente viva la energía del actor, cómo hacer que una presencia atraiga inmediatamente la atención del espectador”, Barba y Savarese (1991:188) citado por Watson (2000).



Esa presencia permite contagiar al espectador sus emociones, llevarlo a viajar por los lugares donde el actor transita, sufrir con él o disfrutar de momentos de felicidad, odiar algo o a alguien, o simplemente transitar por los caminos que pisaron nuestros antepasados; vivir escenas, donde simplemente 'sentarme a esperar mientras recuerdo mi vida', sea un motivo para expresar, relatar sucesos o simplemente expresarse con el cuerpo:

Los diferentes niveles de organización del espectáculo son para el espectador inescindibles e indistinguibles. Pueden ser separados sólo por abstracción, en una situación de búsqueda analítica, o por vía técnica, en el trabajo de composición del actor. La capacidad de concentrarse sobre el nivel pre-expresivo hace posible una ampliación del saber con consecuencias ya sea sobre el plano práctico, como sobre el plano crítico e histórico. (Barba)

Ejemplo de ello es la obra “Shakespeare Sonneten”<sup>2</sup>, de Bob Wilson (2009); en ella, el cuerpo es el principal componente de la escena, la sutileza al trabajar los gestos, la exactitud de los movimientos, esa presencia, ese existir puro que solo el estudio y entrenamiento del cuerpo logra.

Es interesante observar el trabajo corporal, como la máxima potencia se centra en la energía que nace de un lugar y continúa hacia otro, un dedo que baila con el soneto que el actor interpreta: danza que recorre el cuerpo hasta regresar la energía al mismo dedo, gestos que acompañan y proporcionan ese equilibrio, cómo se coloca al cuerpo en una atmósfera de situaciones, de emociones, transformando al espectador, llevándolo por caminos interminables de imágenes y momentos.

---

<sup>2</sup> *Berlin Ensemble*, 12 de abril de 2009, Berlín, Alemania.





Este cuerpo, presente en cada movimiento y en cada respiro, hace que la mirada se centre en él: un cuerpo palpitando de energía y presencia, un cuerpo que es ajeno al actor que mueve la escena y la transforma.

Lograr esa exactitud de movimiento o no movimiento (o pasividad que requiere mucho más esfuerzo) requiere un estudio profundo del cuerpo, de conocerlo y reconocerlo, de crear un método o una técnica partiendo de una formación, que luego puede ser desmembrada para crear una nueva: “Barba y sus actores pensaban que seguir trabajando en un ejercicio que ya no había mucho que explorar, significaba que uno estaba solamente reproduciendo una técnica aprendida en vez de usar el ejercicio como instrumento de investigación personal” (Watson, 2000).

Quedarse en un sitio que ya conoce el cuerpo o en una técnica aprendida, no genera herramientas que colaboren en la investigación y el desarrollo de un estudio personal del cuerpo, en la creación de un lenguaje propio que devenga de esas técnicas aprendidas: “... hay que hacer morir al propio cuerpo, a la cultura que lo ha moldeado para hacerlo renacer mediante nuevas tensiones, para transformarlo en cuerpo dilatado, dueño de la totalidad de sus posibilidades de irradiar vida y contagiarla al espectador” (Cardona, 1989).

La educación del cuerpo no solo implica conocer una técnica y desarrollarla, sino el nivel de conciencia con que se lleve a ese cuerpo a moverse, el motor que encienda esa máquina y la lleve a transitar por esos espacios, donde la veracidad del movimiento sea la presencia viva del actor en escena.

## 1.2 Noción de pre expresividad

“...Esta técnica extra-cotidiana para Barba es lo que origina la presencia del actor durante la actuación, y que establece una modalidad pre-expresiva en el que se emplea la energía del actor con anterioridad a la expresión personal” (Watson, 2000).

Las acciones que se realizan durante el proceso de exploración, van acompañadas de la energía; el actor encuentra los impulsos que trasladan al cuerpo de un movimiento a otro o de un lugar a otro, evolucionando cada vez el aprendizaje en la repetición de los ejercicios, en poner énfasis en el perfeccionamiento de cada movimiento, una vez que se reconoce cómo nace y se desarrolla.

Todos estos elementos generan un cuerpo presente, que viven en escena, aquel cuerpo que, aunque realice la acción de colocarse en el centro del espacio y deba trasladarse de un lugar a otro, contenga más organicidad y potencia que cuando realice mil destrezas.

Un cuerpo que, desde un entrenamiento que incluya su estudio, hay que mirarlo desde una perspectiva de rompimiento, de esparcimiento, de desmembramiento, en el cual cada parte encuentra su potencial al máximo; cada rincón del cuerpo se desprende del mismo para dar vida a un circuito de emociones, sensaciones que recorren un espacio, como una cadena de neuronas, partículas de movimiento que viajan a través de los miembros del cuerpo, que lo trasladan de un lugar a otro; este cuerpo que ahora genera una energía propia que atrae al público, haciéndolo parte de su atmósfera.

De esta manera, el nivel pre-expresivo no sólo precede al expresivo cronológicamente, sino que también sustenta la expresión (Barba y Savarese 1991:188). En el Nô, por ejemplo, el desplazamiento con las caderas fijas se usa para todos los personajes y al mayor parte de la coreografía para cada rol consiste



en la misma secuencia de movimientos que incorpora el pre-expresivo, llamado kata, y que comprende desde acciones realistas, como recoger agua salada o leer un libro, hasta acciones simbólicas como desmoronarse y llevar una o ambas manos a la cara para indicar llanto o dar vuelta la cara hacia la derecha e izquierda para indicar búsqueda... (Watson, 2000)

En las corporalidades de las culturas orientales, se observa un trabajo arduo de concentración, de acumulación de energía, donde el actor o bailarín viaja por el espacio y aterriza en el cuerpo del espectador y lo transforma en sí mismo. Es un trabajo de repeticiones, de concentración de energía, de observar e imitar; esto conlleva al diálogo del actor con su cuerpo, a los traslados que realiza con movimientos minúsculos; todo ello requiere un nivel de concentración de energía en diferentes partes del cuerpo para lograr una armonía en el movimiento, que ninguno se antoje forzado sin que al contrario demuestre continuidad.

Esa es la temática que debe llevarle al espectador, a 'engancharse' en la atmosfera que crea el actor, vivir su mundo, sus experiencias, sufrir o reír con él, o simplemente viajar a través del tiempo que el actor está viviendo: es el producto del trabajo de exploración consciente del cuerpo.

Este es el resultado de explorar con los elementos que Barba (1994, 2010) estudia y desarrolla: cómo son las tensiones, extensiones, riesgos, oposiciones, etc. que explora en la energía, que eleva esos elementos y forman un cuerpo expresivo, ese que llama la atención; al respecto, como espectadores, nos preguntamos: ¿Qué tiene ese actor, cuyo personaje trasciende en el tiempo y se queda en el fondo de nuestra memoria y recuerdos, en nuestra psiquis y por qué no en nuestro cuerpo? Ello, referido a aquellas obras, que como una

película terminas amando a un personaje en especial y sufres con él o disfrutas sus victorias, o que, en ocasiones, odias al autor cuando decide terminar con su lugar en la película.

Barba prosigue estableciendo, que este ligamen entre el cuerpo y la mente se inicia, tanto en una dimensión física como en una dimensión mental, y dice que la dilatación física puede llevar a la dilatación mental y viceversa (Barba, 1994).

Por ello, este actor y director italiano, habla de la pre-expresividad como una dilatación del cuerpo y la mente; ocurre una comunicación entre ellos, la expresión no solo implica un rostro que se mira sufriendo o riendo, sino el trabajo de un cuerpo que vive enteramente el instante de forma real.

### 1.3 Energía

Para entender el concepto de energía, nos trasladamos a la noción de racionalidad propuesta por Estermann (2006); para este autor, todo lo que se encuentra en el cosmos es un tejido de relaciones donde cada elemento sostiene a otro a través de la energía. Este es el elemento que mueve todo el cosmos, pues la relación del hombre con lo que le rodea permite que él sea o no, accione o no dentro de ese mundo, de ese universo: “el verdadero *arjé* para la filosofía andina es justamente la relacionalidad del todo, la red de nexos y vínculos que es la puerta vital de todo lo que existe. No existe nada sin esta condición trascendental” (Estermann, 2006).

El hombre contiene al universo y al mismo tiempo, el universo contiene al hombre, pues para guardar la armonía, el hombre realiza sus actividades en base a esa relación íntima con la naturaleza, con el hombre y con los elementos presentes en el cosmos, elementos no tangibles pero que son consumidos por ese cuerpo.

La relación que el hombre mantiene con el cosmos, es una relación espiritual, de los sentidos y las emociones. Esta relación, lo lleva a generar una fuerza que lo mueve a realizar sus actividades con sentido de pertenencia colectiva, al sostener al otro que camina a su lado con el mismo pensamiento, la misma fuerza y el mismo corazón latiendo en uno solo.

Ese sostener, esa fuerza, esa vitalidad con que las cosas fluyen y suceden, es el *hálito de vida* que mueve al *runa*, el hombre a cultivar, celebrar, luchar. La energía que mueve al ser, entonces, parte de ese accionar, de ese mirarse en este mundo:

Supuesto de que todo tiene energía, todo es sagrado y todo posee energía: los objetos, los espacios. La energía es la fuente de vida, la posibilidad de que todo lo que existe tenga vitalidad, tenga existencia. Es la fuerza, hálito, el movimiento que hace que todo tenga vitalidad y vida la fuente de vida. (Japón, 2017)

Estermann (2006) presenta el universo andino como una casa donde todo guarda armonía con todo, y todo se corresponde de una manera energética, de relación afectiva, ya que para el hombre existe un compañero que comparte la misma casa, convirtiéndolo en uno solo con lo que le rodea.

La energía es aquello, de lo cual se nutre el cosmos cada día, para dar vida a un nuevo ser; no solo a seres humanos sino a la naturaleza, como puede ser, una montaña que hoy se ha desplazado hacia el valle y ha buscado una nueva razón de vida, desprendiéndose de su centro para formar otro espacio que dará lugar a una nueva vida vegetal, animal, mineral, acuática y humana.

Para la racionalidad andina es un nudo de relaciones, un punto de transición, una concentración relacional. Una piedra, por ejemplo, no es simplemente un ente 'separado y existente en sí mismo', sino el punto concentración 'de ciertas relaciones de fuerza y energía'. (Estermann, 2006)

Del mismo modo, la muerte forma parte de la vida; la muerte se nutre de la vida y la vida encuentra sentido en la muerte; para el hombre indígena, la comunicación del hombre con el cosmos posee esa energía de la que se nutre para llevar a cabo todas sus actividades; aquella supremacía que lo cubre, hace que el ser humano se mueva y actúe. Es el motor de su vida.

Cuando la *Pachamama* le ofrece al hombre los cultivos, este la honra festejando y realizando ofrendas para agradecerle; de la misma forma celebra la gestación de la tierra preparándola con ardua labor, para que sus frutos sean abundantes y acorde con la ofrenda realizada.

Se dice que las grandes montañas *Apus*, castigaban a las personas porque no les rendían tributo, no subían a sus faldas a agradecerles, por ello el espíritu de la montaña les enviaba plagas y maldiciones, sequías y tormentas. El mal se lo hace el ser humano, por no ser generoso y agradecido con la *Pachamama* (Bamonde, 2008).

La energía es lo que lleva al ser humano a ser o hacer, generar vida o muerte, vivir y ser parte del cosmos, y de todo lo que existe en el mundo andino, la comunicación con él.

#### **1.4 Diálogo entre energía de Barba y energía del mundo andino**

Como se expuso anteriormente, Barba (1994) trabaja la energía en base a elementos que colocan al cuerpo en un lugar de descubrimiento y entrenamiento, logrando la máxima presencia en el escenario; una serie de elementos forman parte de un cuerpo vivo y presente.

Para Barba, la experimentación es una forma de vida, un intercambio de experiencias que luego se condensa para crear nuevas técnicas, para crear nuevos diálogos que se convertirán en obras de arte, que viajan y se nutren de otras formas de expresión. Las vivencias de una cultura, sus tradiciones o formas de ver las cosas, pueden ser la base de

una nueva experimentación, de una investigación para desarrollar lenguajes expresivos que nos lleve a la escena, a ese universo donde lo real es posible desde lo mágico del teatro o la danza: “Los trueques son el punto de contacto entre culturas diferentes. En cualquier trueque, la 'microcultura' de un grupo o individuo se conecta con la 'microcultura' del otro” (Estermann, 2006). La energía que hace que el cuerpo se mantenga vivo en la escena, parte de un conjunto de elementos, mientras el cuerpo dialoga con una serie de herramientas que lo moldean.

En el teatro, el trabajo es colectivo, la escena se mantiene viva en cuanto a la relación de esta con los elementos que la componen; es decir, todo lo que forma parte de la escena mantiene relación entre ellos, la escena tiene la razón de ser por el movimiento conjunto de sus elementos en total armonía, el actor es y vive porque los demás elementos viven con él. El cuerpo, el actor, es orgánico en cuanto a la relación de estos elementos, a la organicidad de la escena; el actor se mueve con estos elementos en la escena viva: el actor es, el actor existe por la escena, por el universo del teatro o la danza.

Para el mundo andino, la energía forma parte de un lenguaje con el cosmos en una relación directa; esta relacionalidad del hombre con el cosmos permite al ser humano, accionar dentro de este mundo.

Para la filosofía andina, el individuo como tal es una 'nada' (un no-ente), es algo totalmente perdido, si no se halla insertado en una red de múltiples relaciones ... El verdadero *arjé* para la filosofía andina es justamente la relacionalidad de todo, la red de nexos y vínculos que es la fuerza vital de todo lo que existe. (Estermann, 2006)

Estas energías poseen el objetivo de accionar algo, mientras que para Barba (1994) la energía acciona al cuerpo vivo dentro de la escena, para el mundo andino esa energía hace accionar al ser humano dentro de ese universo, la energía se mantiene latente en cuanto esa

relacionalidad existe. Para las dos partes, la energía es un puente entre un cuerpo/ser humano y algo a donde pertenece o para quien se debe.

En ambos casos, la energía es la relación del ser humano/actor con los elementos que lo rodean, una forma de vivir en *paridad*, en conjunto: el compartir, el aprender, desarrollar y retroalimentar aprendizajes, vivencias, pasiones, logrando una comunidad que posee varios elementos donde 'yo existo porque existe el otro'.

### 1.5 Principio de totalidad

Para el mundo andino, la relación del hombre con su universo genera esta llamada paridad; es decir, la relación que el hombre posee tanto con el universo como con los elementos que la componen, todo lo que está dentro de este universo posee su parte complementaria, como es: el día y la noche, el bien y el mal, mujer y varón, se complementan, ya que sin uno no existe otro, sin uno el otro no tiene la fuerza que le proporciona: "... esta relación es más de complementariedad que de correspondencia o más precisamente: de una polaridad complementaria y dinámica" (Estermann, 2006).

El hombre andino vive en comunidad o en comunicación con todo lo que le rodea, y esa relación conlleva deberes intrínsecos para mantener la armonía y el equilibrio energético. Todo lo que él realice en su entorno posee relación directa con el cosmos: yo no existo sin el otro, el otro no existe sin mí, lo que me rodea existe conmigo, y mantiene relación con aquello que está arriba de todo. Esa energía que hace que todo suceda: "me coloca donde estoy o donde debo estar, es esa relación que poseo con ese universo".

Lo que sucede en un lugar afecta a otro, el día muere para que la noche nazca, el hombre solo no puede poblar la tierra, necesita de su parte complementaria que germine su





semilla; la muerte es parte de la vida, lo que nace debe morir y deja semilla en este mundo.

Esta relación hace que todo lo que sucede, tenga su razón de ser.

Para la runasofía o jaqisofía andina, el ser humano es, antes de ser un yo, un 'nosotros' un miembro integrado de una colectividad... el 'yo' se fortalece en la medida en que se fortalecen los lazos interpersonales, naturales y cósmicos. (Estermann, 2006)

Hablar de una circularidad, donde lo que va viene, donde los ciclos se abren y cierran, es hablar de un sentido comunitario, colectivo: lo que hoy doy, mañana recibo. El *runa* entiende esta polaridad relacional, en la relación con el otro, en el sentido de colaboración con el otro, de compartir la fuerza o energía que hace que todo suceda.

Trabajar juntos por un mismo objetivo y compartir las herramientas que harán que eso se logre: en una fiesta, todos los miembros del colectivo colaboran para la realización, cada uno entrega su parte voluntariamente, y todos al final disfrutarán de esa colaboración; mientras, en la cultura occidental, los miembros de la fiesta asisten a ella y disfrutan de la colaboración de un solo miembro que ha explotado sus recursos para atender a sus invitados.

En una danza, celebración, ritual, se genera un círculo colectivo, todos comparten la energía que se concentra en el centro de ese círculo, donde la energía principal se expande por ese círculo y regresa al centro; una energía latente que se alimenta de lo que recibe, y la entrega con la misma fuerza con la que fue concebida y alimentada. Y así, en la danza, la cosecha y todas las actividades que realice el hombre posee un ritual de agradecimiento a la *pacha*, al cosmos, que los ha puesto en ese lugar, en ese tiempo, en ese espacio, como un culto a la vida y al existir.

Esta comunicación directa, entre el ser y el cosmos, hace de su permanencia en él, un entender y crecer en la relación con el otro. La importancia de mantenerse dentro este círculo energético, hace al ser humano accionar en varios aspectos que poseen esta relación;



por ejemplo, la importancia de llevar el cabello largo en varias o muchas comunidades o en nacionalidades indígenas, se debe a que el cabello representa fuerza, sabiduría y comunicación directa con el universo; de la misma manera, las personas mayores preferían caminar descalzos, ya que sus pies tenían conexión directa con la tierra.

Cada actividad que realice el ser humano, tiene esa relación con el cosmos, con el universo, con los ciclos de la vida, con los fenómenos naturales y cósmicos, con las situaciones, las emociones, los sucesos naturales, accidentales, los procesos vitales, las tradiciones y momentos celebrativos.

Son varios los elementos que posee esta filosofía, esta forma de existir, todos corresponden al principio de dualidad relacional entre el ser y el cosmos. Todos poseen esa energía que representa el sentido de existencia del ser, de los ciclos vitales que lo incluyen. Esa energía que mueve el universo, donde el ser existe en cuanto existe el otro-ser, otro-entorno, otro-tiempo, otro-espacio.

## CAPÍTULO 2. ELEMENTOS ANDINOS QUE INTERVIENEN EN LA CONFORMACIÓN DE LA NOCIÓN DE ENERGÍA

### 2.1 Principios de *Munay, Ruay, Yachay*

Las energías que plantea Lajo (2006) están presentes en cada ser que contiene el mundo andino: se habla del mundo de arriba o del futuro, del mundo donde nos sostenemos todos que representa el presente, y del mundo de abajo que es el pasado, lo que ya fue (*Hanan Pacha, Kay Pacha, Uku Pacha*).

Cada mundo o dimensión tiene conexión con el otro; es decir, lo que es el hoy está sostenido por lo que ya fue, y lo que será mañana repercute en lo que hoy hago. El *runa* está viviendo y haciendo en el hoy: yo siembro para que mañana haya frutos, hoy preparo todos los implementos para que mañana la fiesta sea un éxito y nada falte: el mañana estará sostenido por lo que hice ahora.

En términos simples el *Hanan Pacha* es el mundo que ya pasó, que ya fue pero que sigue siendo, las cosas que fueron, que permanecen y que siguen potenciándose. Y el segundo círculo interior, *Uku Pacha*, que expresa el adentro, la agitación de lo hirviente o de la vertiente, de donde sale toda la energía, lo que fluye del interior del tiempo y el espacio, en términos simples es el mundo que no se puede ver. Pero entre los dos círculos, interior y exterior, existe un campo de encuentro de los dos anteriores, el *Kay Pacha* o el mundo de aquí y ahora, que en realidad es un umbral *punku* o *chakana*, puerta y puente, como tránsito cognoscible de las otras dos esferas, pero que es el que ocupa nuestra conciencia. (Lajo, 2006)

Lajo presenta tres sectores corporales energéticos, cada uno se comunica de la misma forma con las energías que posee el cosmos. Cada una refleja este principio de complementariedad del que hablamos anteriormente, dos polaridades que son opuestos-complementarios y que contienen un punto céntrico que los une, un punto de mediación entre ellos.

Es una filosofía interesante, puesto que cada una de esas energías hacen o son la principal fuente de movimiento y comunicación del *runa* con todo lo que le rodea, lo que le es y no le es, parte de su existir y de aquello que le fue heredado o transmitido en la sangre, en su sabiduría, su sentimientos, tradiciones y costumbres.

... El tiempo, en nuestra cultura, está representado por las serpientes sagradas *Yacumama* y *Sachamama*, '*Amaros*' o '*Chokoras*', que son dos serpientes entrelazadas, una con la cabeza implantada en el *Uku Pacha* y la otra con la cabeza en el *Hanan Pacha*, pero ambas con la panza en el *Kay Pacha*, aquello que representa la oscilación del tiempo, que va de una esfera mínima interior, epicentro o *Uku Pacha* (de donde emerge e futuro), hacia una gran esfera, máxima o periférica, *Hana Pacha* (adonde marcha el pasado, por eso el viajero del tiempo, marcha mirando al pasado) y que tiene el ombligo o estómago en la esfera que representa lo que capta nuestra conciencia o *Kay Pacha* que eventualmente puede ampliarse o reducirse... (Lajo, 2006, p. 151)

Las tres energías o principios de Lajo, las traduzco como una “trinidad”; tres energías que son parte de un mismo elemento: las tres poseen una conexión, creando un diálogo entre sí que mueve al cuerpo dentro del cosmos y su comunicación con él.

Estas energías se mueven dentro del cuerpo cuando realiza sus actividades y cada una se realza o late más fuerte, dependiendo de la actividad que realice, sufre alteraciones

debido a factores que rompen su armonía, llega a su total éxtasis al danzar, al celebrar, se regeneran o se refuerzan con los rituales. De ahí las interrogantes: ¿cómo estos principios energéticos se utilizan para encontrar la energía en el cuerpo, sanando así enfermedades que lo desequilibran o le restan armonía para realizar las actividades diarias?, ¿cómo estos elementos forman parte de la filosofía de una comunidad, sus experiencias y sabiduría?



Ilustración 1 Energías del cuerpo. Fuente (Lajo, 2006)

En este capítulo se examinan todas estas características y cómo cada uno de estos elementos son trasladados al lenguaje escénico, cómo pueden dialogar estos elementos con la experimentación escénica; cómo al final, todos estos principios, territorios corporales, inciden en el movimiento del actor y su organicidad en escena, de un momento vivo y real dentro de ella.

Para analizar todo ello, se presentan algunas reflexiones personales, basadas en mi proceso realizado sobre la base de estos principios en el capítulo 4, donde se describe el experimento en el laboratorio.

## 2.2 Energías andinas

### 2.2.1 *Munay*

La energía se concentra en el centro del cuerpo, esta zona obedece a los deseos y las pasiones, a la acción de dar vida y movimiento al ser humano (por ejemplo, cuando un niño aprende a caminar, se levanta impulsando la cadera hacia arriba y eso levanta su tronco, aunque esa acción se pierda a medida que el ser humano crezca).

A nivel medicinal, esta zona es usada como puente energético para curar fuertes enfermedades como ‘mal de ojo’ (descrito más adelante), así como para equilibrar la salud reproductiva de una mujer: “... los sacerdotes Altomisayoc aluden a tres principios valorativos y tres partes del organismo que le son correspondientes a saber, *Munay* o 'Principio del querer, amar', correspondiente a la zona púbica o aparato reproductivo ...” (Lajo, 2006). Por lo tanto, la energía de esta zona es cálida y las temperaturas bajas pueden afectar o alterar su funcionamiento interno (en mujeres que tienen la menstruación o cuando el hígado está enfermo, se hinchan al recibir frío).

Se puede decir, que su energía es mixta, ya que sostiene energías masculinas y femeninas, está relacionado con la parte delicada del cuerpo generadora de vida, pero necesita de esa parte complementaria para que la cree o la inicie. Para Yatiri Humberto Chaflok<sup>3</sup>: “*Yanantin* es la paridad, el encuentro, la mujer es la sintetizadora de los ocho universos puestos en valor en el *kay pacha*, la energía masculina activa esa unidad la pone en valor por eso la luna el sol día noche” (Chaflok, 2019).

---

<sup>3</sup> Humberto Chaflok, médico de profesión, civilización moche.

Lajo (2006) representa el tiempo en tres escalas o zonas que conectan con estas energías; de esta manera, el *Uku Pacha* representa la eternidad, de dónde venimos y la conexión que tenemos con este espacio donde nos desarrollamos.

### 2.2.2 *Ruay*

La segunda energía está situada en la zona media superior del cuerpo, donde se encuentran el estómago y el corazón; estos órganos representan las emociones y sentimientos, y en un momento de desequilibrio pueden afectarse el uno por el otro; es decir, si existe desequilibrio emocional, el primer órgano en avisar es el estómago y eso desequilibra los demás miembros del cuerpo: es una zona de aviso cuando se desequilibran esas emociones causadas por diferentes situaciones.

...el segundo principio es el *Ruay* que es el 'hacer o laborar' o llanamente le principio del trabajo... ocupa la zona la zona del estómago y al corazón que son dos órganos que nunca o casi nunca dejan de trabajar. (Lajo, 2006)

Esta zona se presenta como muy cálida, ya que las emociones siempre están alterando al cuerpo y hacen accionar a varias zonas de este, y pueden llegar a extremos cuando no existe el control de esas emociones.

Por otro lado, y en base a sus experiencias corporales y espirituales de trabajo en prácticas andinas, el Yatiri Humberto Chaflok expone la importancia de esta zona corporal que es la zona céntrica, donde el páncreas es el que posee la información físico-memorial del cuerpo conectado con los miembros principales, como la cabeza y el sistema reproductivo; el banco de memoria sensorial y de salud se encuentra en esta zona. Conecta con el *Kay Pacha*, el presente donde existes y la conexión con este universo:

La parte central del cuerpo es el páncreas, es una tecnología que controla el sistema neurossensorial, células epiteliales nerviosas o neuronas son controladas por el páncreas dos bastones de poder (insulina y glucagón), aplicada al mundo andino, se conecta con el espacio es el *Kay Pacha*. (Chaflok, 2019)

### 2.2.3 *Yachay*

La tercera energía está representada por la zona de la cabeza, donde se guardan los recuerdos y los pensamientos; un universo que posee la vida e historia de los seres humanos, tanto su identidad y sus secretos como sus saberes, pero que pueden ser revelados o no, según su conveniencia o interacción con los demás seres del universo. Se considera una zona fría, ya que está más cerca y en contacto con el universo y necesita estar en un estado constante de atención, sobre lo que sucede en el exterior para así guiar a los demás lugares corporales.

La cabeza es la parte importante, porque contiene la conexión directa con el universo, las memorias y la sabiduría del ser humano: “El cuerpo humano es el mismo cuerpo de la tierra, constituidos por ocho universos y están en la cabeza, los abuelos pre incas curaban la cabeza, curando la cabeza tenían una estructura física compatible con el universo” (Chaflok, 2019).

El *Hanan Pacha* es el lugar temporal que conecta con esta energía, representa el pasado, lo que ya fue; por ello, se pueden conocer de situaciones gracias a que la memoria colectiva posee estos sucesos, saberes e historias, y se comparten a través de los tiempos.



En cuestión de sanación, se cura la cabeza. En la cabeza esta la síntesis de todo lo que pasa en el cuerpo, lo que está en la cabeza es negativo, recibe la energía cósmica positiva, entra y se hace negativo, entra y arma todo lo positivo al cuerpo, todo lo que sale es negativo. (Chaflok, 2019)

Recalca, que estas zonas energéticas o temporales siempre están conectadas entre sí, lo que sucede arriba, sostiene, afecta, ayuda, se observa, se siente debajo (en el cuerpo y en el tiempo), todos estos lugares guardan armonía y se comunican entre sí.

Esta armonía es liderada por la parte céntrica del cuerpo que es el *Ruay*, pues se conecta con la zona pélvica en cuanto a equilibrio y salud, y con la cabeza, que es la sabiduría y la conexión del ser con el universo: “El hombre andino funciona en estas tres posiciones, venimos de la eternidad, estamos en este presente y somos parte de los ocho universos” (Chaflok, 2019).

### **2.3 Equilibrio, desequilibrio y salud: mirada de la enfermedad en el mundo andino**

Un cuerpo que dialoga en armonía con sus energías, es un cuerpo estable, por lo tanto, un cuerpo atento y saludable; pero sucede, que existen factores que lo desequilibran. La misma naturaleza tiene su energía, se afecta con los cambios estacionarios, dando lugar a alteraciones de esa energía.

Esto se debe, a que detrás de una fuerza hay otra más grande que de alguna manera afecta al estado pasivo y natural de las cosas. Por ejemplo, tras un fuerte torrencial, los truenos pueden afectar a la naturaleza, quebrando árboles, ya que su energía es muy fuerte y tiene la capacidad de lograr tales alteraciones. Cuando un rayo impacta con algo que posee vida, le afecta de alguna manera.



Esos sucesos que intervienen en la tierra cambian su pasividad por un momento, pero la tierra es sabia y sabe cómo descargar esos niveles de energía que provocan un cambio en su estado.

De la misma manera, el cuerpo sufre alteraciones o cambios entre su estado de armonía energética y su entorno. Provocados por el mismo ser humano o la naturaleza (ambos involuntarios), dentro de un lugar existe este ser equilibrador de las energías, que conoce por qué suceden esos desequilibrios y una vez más, actúa como puente que permite fluir la energía de cuerpo, manipulando y reorganizando esa energía: "... nos recuerda que nunca debemos alejar 'el estómago' del aquí y el ahora, porque este error es la principal fuente de desequilibrio, y por lo tanto de la enfermedad" (Lajo, 2006).

Con respecto a mi conocimiento sobre la medicina ancestral (empírica), la energía que el cuerpo recepta de la naturaleza, puede tanto relajarlo como alterarlo, para ello la persona que manipula esa energía posee la capacidad de devolverle esa energía al cuerpo.

Cuando el cuerpo transita por un lugar donde el sol ha reposado sobre el agua (por ejemplo, luego de la lluvia) se forman unas 'ciénagas', estas poseen un 'aire pesado' que al cruzarse con la persona altera su estado de salud, provocando mareos, dolores de cabeza, náuseas; para ello, es necesario limpiar con un 'atado de montes' que se pasa por el cuerpo, luego de ello se unta una colonia para que el enfermo aspire su olor y su cabeza pueda descansar, alejando así esos 'malos humores'. Al final el 'mal aire' se ha desvanecido en las hierbas utilizadas para el efecto.

El mal aire existe cuando la persona está débil y coge el mal viento, existen varios tipos de mal aire por ejemplo el mal aire que le da a la piel cuando la persona está abrigada y sale al frío y el viento le choca a la cabeza, le brotan granos en el cuerpo; el aire del arco iris el "cuichi": las personas se van a las quebradas y el arco se para

allí, cuando está soleando y el arco se para allí, la persona se para en ese lugar y ese vapor le hace mal, le quema el cuerpo, para andar por estos lugares se debe andar con el machete porque el acero le ayuda a alejar el aire; el mal aire del cementerio es fuerte, le viene quemando e hinchando el cuerpo, le produce desesperación. Para que la persona que esté curando no absorba ese mal aire, debe protegerse antes de realizar la limpia. (Patiño, P., 2018)

Piedad Patiño, (informante entrevistada) curandera que posee más de 35 años en el ejercicio de las prácticas de la medicina andina en la ciudad de Cuenca; nos ha relatado su experiencia con las enfermedades y sus sanaciones, mirando la orina de las personas para detectar enfermedades internas del cuerpo (hígado, riñones, malos partos); para detectar las enfermedades descritas anteriormente, estas se diagnostican 'con la vista' o mediante los síntomas que el paciente refiera.

De esta experiencia, puede deducirse, que algunas enfermedades afectan a las energías, tal como lo presenta Lajo (2006), relativas al cuerpo. Por ejemplo, el 'mal aire' afecta la zona del *Yachay* que comprende la cabeza, pero los síntomas aquejan al cuerpo en general; la persona se siente débil e incapacitado para realizar actividades cotidianas; de la misma manera, la insolación afecta la cabeza, produciendo fuerte dolor, dando un efecto de pesadez en la zona de la nuca, 'dependiendo del lugar donde el sol se ha posado'.

Existe una dolencia más fuerte llamada 'tabardillo', y aunque la insolación haya sanado, ese calor se queda impregnado en la cabeza y al reincidir en el calor sin protección alguna, la cabeza va guardando ese calor hasta que explota un dolor que no puede calmarlo medicina alguna.

Las enfermedades que afectan la zona del *Ruay* (la zona del estómago) son: el 'movido el shungo' o el hígado; sucede cuando una persona o niño ha tenido una caída fuerte

y el hígado se mueve de su lugar, alterando el funcionamiento del estómago con la ausencia de apetito, diarreas vómitos, fiebre; produce un aspecto cansado del cuerpo, dolores en la espalda, la cabeza, y una tos seca que no se cura con medicamentos propios para ello.

En los neonatos o en los bebés de hasta tres meses de vida (aunque han existido casos de personas mayores), al ser su energía muy débil, 'por no estar adaptados a la electricidad', empieza a sentir pujos y sus ojos se enrojecen. Expone P. Patiño, que, para ello, lo recomendable es limpiarle con un huevo, ya que esa energía se la pasa a este y al llevarlo al agua, terminará por 'encerrarlo'.

El *Munay* se ve afectado, sobre todo en las mujeres, ya que esta zona energética está situada en la zona reproductiva, por ello, la mujer requiere cuidados antes, durante y después de haber gestado. Si el útero de una mujer no está situado en el lugar correcto, ya sea porque ha realizado mucha fuerza en sus actividades o porque no realiza cuidados durante su periodo menstrual, el cuerpo sufre alteraciones y la mujer no estará lista para reproducirse, para ello se debe acomodar el útero y realizar procedimientos para reestructurar su estado.

Cuando la mujer ha logrado concebir, se deben realizar cuidados durante el embarazo (acomodar al bebé en el vientre de su madre, ya que el niño se 'sienta', es decir se coloca fuera del lugar que corresponde al canal intrauterino, sobre todo en los últimos meses de gestación, ya que según Piedad Patiño, “si el wawa no está coronado no va a ser un parto normal”; también se determina si el parto será normal o por intervención quirúrgica, observando las caderas de la mujer o se determina el sexo del bebé observando el tamaño y la forma de vientre que va creciendo.

Patiño (2018) ya no realiza los partos, porque afirma que la mujer ya no está preparada para asumir un parto en casa: “se acobardan y detienen los pujos, además requiere



muchas cosas que se utilizan para el parto y las mujeres prefieren dar a luz en los hospitales que tienen todos los materiales para hacerlo”. Según su opinión, el proceso posterior al parto, “tampoco se respeta”, ya que en los inicios del ejercicio de la medicina ancestral...

La gente se cuidaba más, las mujeres hacían la dieta de los cuarenta días, se encerraban y no salían para nada ni siquiera a ver la ropa del wawa, se arropaban bien, a los cuarenta días recién salían a la cocina, no tomaban cosas frías ni se bañaban en seguida de dar a luz. (Patiño, 2018)

Durante esta etapa, la mujer pasa por un fuerte proceso, pues tanto el embarazo como el parto demandan cambios en el organismo, los órganos se acomodan para albergar al feto, se acostumbra a ese ritmo de vida.

Expone la entrevistada, “para que vuelva a reintegrarse otra vez, la mujer debe realizar varias actividades; entre ellas, la *encaderada*”, que consiste en unir las caderas que se quedan anchas debido al proceso de embarazo y de parto; a esto se le “añade el reacomodo de la espalda que debe soportar el peso y de las piernas”.

Todo ello merece una especie de ritual: se baña a la mujer con yerbas del monte que la ayudan a recuperar la temperatura corporal que ha perdido en el parto, luego se *reúne la madre* para que el útero se quede en su lugar, así, si la persona quiere concebir una vez más, su útero estará listo para ello. Al final, se le sujeta con una tela que rodea sus caderas para regresarlas a su sitio. Es importante que la mujer realice la dieta, que comprende comidas suaves, ya que el estómago debe volver a su sitio poco a poco y necesita regresar a su trabajo normal poco a poco.

Incluso, el niño que ha llegado al mundo recibe este ritual de bienvenida, para él, los cuidados son igual de importantes como los de la madre: “hasta hace unos diez años, las

madres acostumbraban *envolver* a los niños para que sus huesos se desarrollaran y que no sufrieran de caderas abiertas o problemas en la columna” (Patiño, 2018); añade:

En su primer baño, cuando regresa del hospital, yo suelo bañarles con agua de romero y ruda para que el cuerpito se endure, le rompía un huevo, le bañaba con eso para que se lave la grasa que se forma en el vientre de la madre, que su piel se haga suave y no se formen escamas por esa grasa, ese baño con las hierbas se debe hacer siquiera hasta el año para que crezca sano y se enduren los huesos, así mismo cuando el *wawa* este caminando se debe colocar la médula de la res para que se enduren los huesos y camine rápido. (Patiño, 2018)

Si bien los puntos energéticos son alterados por la naturaleza o las personas, estos afectan el cuerpo dejándolo indispuerto y su conexión con el entorno se rompe, la energía se bloquea por la enfermedad y no le permite fluir dentro de su espacio.

Para la sanación se utilizan los siguientes elementos:

- De la naturaleza (hierbas o animales). Ejemplo: si un perro te muerde debes perseguirlo y cortarle algo de lana, y pegarla en la herida con alcohol, así evitarás que te dé rabia o que la infección por la herida aparezca.
- Minerales (el uso del acero para curar el aire).
- La propia persona: Ejemplo:

En una ocasión, mi padre había viajado fuera del país, debido a ello se rompió la conexión que tenía con él, sufrí mucho, no quería comer y me iba consumiendo corporal y anímicamente. Piedad llama a esto, *tiricia*, ya que el sufrimiento excesivo por la falta de una persona o por una causa que haya provocado ira o resentimiento, produce una depresión fuerte en la persona. ¿Cómo hizo mi sanación? Debido a que mi padre trabajaba en la construcción, recibió un golpe en su dedo, la uña se desprendió y me la



obsequió; Piedad raspaba la uña de mi padre y la colocaba en una infusión que luego bebía; dice Piedad, que eso quita la depresión porque el que sufre está enfermedad debe beber la infusión con la esencia de la persona por la que está sufriendo, en mi caso pude obtener su uña, pero es posible utilizar una prenda de vestir de la persona para realizar el remedio. (Yunga, 2018)

Todos estos saberes marcan de alguna manera, el estado corporal del cuerpo y la conexión con el universo; si algo se rompe, esa armonía se queda bloqueada, para ello el curandero sabe conducir la energía y colocarla en el camino que lo lleva a fluir con el cosmos.

Estas personas le piden a la naturaleza sus energías para poder sanar, pero también es necesario devolverlas, es necesario agradecerle a la *Pachamama* por la sabiduría; es necesario, que el sanador limpie sus energías, que bien o mal recoge de todo aquel que llega a buscar alivio, las descargas energéticas son en algunos casos fuertes y es necesario despojar el cuerpo de todos esos *humores* que se quedan en él, limpiar el espacio de trabajo, así como se limpian los enseres utilizados.

Según los saberes ancestrales, aunque para la ciencia no expresan un argumento objetivo que lo defiendan, estas enfermedades o algunas de ellas son objeto de inclusión dentro de la medicina. Los médicos están recibiendo recomendaciones de estas personas que son el canal, el puente de armonización de la energía; el mundo occidental crea un diálogo con estas experiencias, dado que su antigüedad ha marcado un hito en el desarrollo de la medicina.

Gracias al conocimiento de la sanación con las plantas, la medicina ha dado y sigue dando pasos, revelando un conocimiento ancestral que ahora comienza a ser valorado por la cultura occidental contemporánea. Es necesario hacer hincapié en la conservación de



estos saberes que han sido parte de la vida del *runa*, que están marcando un regreso para el bien del universo y de los seres que lo conforman.



### **CAPÍTULO 3. RELACIÓN/PARIDAD ENTRE CUERPO ANDINO Y CUERPO ESCÉNICO**

Un cuerpo que se maneja en armonía energética, es un cuerpo saludable; en términos andinos, es un cuerpo que está expuesto a sufrir cambios y preparado para empezar un proceso de transición dependiendo de la actividad que vaya a realizar (cultivar, danzar, proyectar un personaje de una fiesta popular, casarse): “el equilibrio en el hacer (*Ruay*) cotidiano, entre los instintos(*Munay*) y las abstracciones (*Yachay*) es el principio andino del bienestar y la salud” (Lajo, 2006).

El cuerpo del ser humano responde entonces, a la relación que tiene con el universo, al encuentro con este lugar de vivencia, de exploración, del existir. El universo mueve todo lo que está dentro del ser humano y su relación con todo su entorno, un cuerpo en perfecto equilibrio físico, sensorial y mental es un cuerpo que dialoga con el entorno de manera fluida.

Este cuerpo puede llegar y transmitir su energía con los seres del universo y encontrar los secretos de este mundo, su sentido de existencia y del paso por este mundo; ese sentido de pertenencia y existencia mueve la energía del universo: “Cuerpo-alma, el alma es una institución cósmica que vive en la eternidad, el cuerpo físico se caracteriza en la tierra, las unidades de esas dos estructuras hacen el *Yanantin*, que es el encuentro de esa unidad, hombre-mujer, día-noche” (Chaflok, 2019).

En la escena, el cuerpo que está orgánico, está en lugar de exposición energético, en un lugar de armonía con el espacio y los demás elementos de la escena. La energía que posee el cuerpo en escena se cuantifica, en la medida que esta necesita las acciones que realice el actor; demandará el nivel de energía que necesite, esa energía debe estar latente ya que, al sufrir esta exposición de energía, el cuerpo pasa por cambios a nivel anímico, físico y mental.

Una obra donde el personaje sufre, necesitará un nivel energético para sostener la emoción y la posición del cuerpo, la conciencia que permite no desbordar la energía o exagerar la emoción. Un momento donde el cuerpo debe realizar traslados lentos, requiere concentración: el trabajo de la mirada, la posición del cuerpo que permite dar cada paso, enviar la energía a cada parte del cuerpo que se encuentra segmentada, ya que, si un brazo se mueve hacia adelante para generar el equilibrio que produce dar un paso lentamente, el “no movimiento” requiere mucha más energía que cuando el cuerpo está en una acción más dinámica: genera opuestos, desequilibrios, demanda más atención, por lo tanto, el cuerpo requiere un impulso energético potente.

Para el actor, la energía no se presenta bajo la forma de un qué sino de un cómo.

Cómo moverse. Cómo permanecer inmóviles. Cómo poner –en– visión su presencia física y transformarla en presencia escénica, y por tanto en expresión. Cómo hacer visible lo invisible: el ritmo del pensamiento. (Barba, 1994)

El cuerpo andino y el cuerpo escénico deben tener una preparación, un trabajo de reconocimiento del cuerpo, de entrenamiento, donde cada actividad o proceso requiere niveles de energía para desarrollarlos. El cuerpo es un lugar de exposición que se abre para recibir y devolver la energía que se encuentra en el entorno; el actor recibe la energía del público, de otro actor, de los elementos, vive real y verdaderamente la escena.

Por otro lado, el cuerpo que se conecta con el universo y encuentra su razón de ser en este universo, y su forma de comunicarse con él, que recibe esa energía del universo, hace que mueva todo su interior y lo comparta con los seres que habitan con él, para volver a devolverle esa energía al universo.

No es solo colocar el cuerpo en el espacio, sino generar un espacio donde el cuerpo dialogue con los elementos, siendo así el puente o la puerta que permita mover la energía por todo ese espacio, una *Chakana*<sup>4</sup> que es el umbral por donde la energía palpita y donde se mantiene latente en el cuerpo del actor o del *runa*.

El cuerpo del actor genera la energía que dialoga con el espacio escénico, lo mueve y transforma, y mantiene ese diálogo con los elementos que trabaja; el actor puede convertir el espacio escénico en un campo de batalla si trabaja la energía del cuerpo en relación con el espacio; esa relación energética que desarrolla el cuerpo, es la que dialoga con los espacios, los elementos (voz, texto, escenografía), con los demás actores y con el público. Esa conexión de todos los elementos es mediada por ese puente que es el actor.

### 3.1 *Munay* y presencia

Hablar de esta zona del cuerpo, en el ejercicio escénico y desde la experiencia de Barba, es una zona potencial de energía; la referencia de la energía radica en esta zona del cuerpo, es un lugar-motor de la expulsión de la energía que hace o permite que los miembros del cuerpo encuentren el impulso para realizar movimiento.

---

<sup>4</sup> “... el concepto de *chakana* no es definitivamente el de simple: puente, sino que alude a la idea de travesaño, es decir de tranca u obstáculo interpuesto como complemento de ‘aguante’ o ‘apoyo’, o vínculo para que algo funcione como herramienta instrumental, y es que en el mundo andino, como explicábamos antes, para que algo funcione necesita de su par o complemento, sino no sirve de mucho; y luego como se puede colegir fácilmente, este complemento necesita ser proporcional al primer elemento con el que se encuentra vinculado” (Lajo, 2006).

Las danzas orientales que Barba refiere y de donde su estudio parte, ponen énfasis en el movimiento de la cadera, que es el impulso para marcar los puntos de equilibrio y desequilibrio, de donde el movimiento se proyecta hacia todo el cuerpo.

Incluso, en los movimientos de desequilibrio, el cuerpo proporciona o incluye otros miembros que aportan movimientos contrarios para lograr ese desequilibrio, como romper la estabilidad corporal para formar ese desequilibrio a la vista, pero el cuerpo está en total armonía con el movimiento y el traslado.

El *Munay* realiza el mismo 'efecto' de empezar, del impulso. El *Munay* o *Uku Pacha*, (de donde emerge lo de arriba) se traduce como ese impulso, como el nacimiento de la energía, por lo tanto, del movimiento: “La forma la característica la interacción quien mueve la fuente se llama *Yampu*, el deseo dentro del universo (*munay*), esta fuente de encuentro que por libre albedrio se me da” (Chaflok, 2019).

Aquí, mencionaré, un momento de la exploración con los bailarines participantes del proceso de experimentación realizado en la montaña “Pachamama” en Cuenca; la sesión donde los bailarines deben pelear por un espacio, el momento previo uno frente al otro: buscaban maneras de 'intimidar' al otro, se miraron, el cuerpo se iba colocando levemente el diferentes posturas, los cambios de postura eran imperceptibles; lo sugestivo es mirar como el uso de la energía en la cadera traslada al cuerpo de una posición a otra, generaba una especie de danza entre los dos cuerpos, en una secuencia de movimientos donde cada uno colocaba un paso y el otro lo complementa, y la cadera iba marcando los cambios de posición en el cuerpo.

Es interesante observar, como el cuerpo se va 'acomodando' para dar paso al siguiente movimiento o traslado, ya que viajaba por el espacio sin perder esa energía latente;

ese enfrentamiento se da de manera sutil, en cuanto a los movimientos que se utilizan para cambiar el cuerpo de posición y trasladarlo de un lugar a otro, aunque el traslado sea corto, pero sin perder la mirada y la conexión entre los actores, complementándose con sus miembros para colocar al cuerpo en riesgo y en desequilibrio.

De esa manera, esa especie de danza no se mira forzada, sino que fluye, pues el movimiento de un cuerpo a otro tiene continuidad y un ritmo específico que va de rápido a lento, sin perder el punto medio de ese ritmo; es decir, el movimiento fluido y la energía que se mira al trasladarse el ritmo de movimiento.

### 3.2 *Ruay* y presencia

Esta zona del cuerpo es el puente o el lugar de transición, donde la energía es procesada para ser distribuida hacia el cuerpo, tanto la zona superior como inferior; como Lajo lo plantea, es el puente de conexión entre las dos energías o círculos energéticos:

El principio que yo aprendí, trata de que los dos mundos extremos, el *Munay* y el *Yachay* o sentir y saber, o sentimiento y razón estén equiparados, alineados o equilibrados por la realidad del *Ruay* o *llankay*, es decir del hacer cotidiano o trabajo de cada día. (Lajo, 2006)

La zona central del cuerpo posee impulsos que mueven su parte superior, gracias a que recepta la energía proporcionada por la cadera y la distribuye hacia la parte superior del cuerpo. Este puente de transición de conexión, posee una energía que conecta y traslada, que palpita.

El cuerpo se presenta orgánico con la cantidad de energía proporcionada a cada parte o zona, según sea el movimiento; por ejemplo, cuando se realizó la indagación para encontrar movimientos que implicaran trasladarse con el cuerpo que carga un peso fuerte,

encontramos que ese movimiento lo domina la espalda; el movimiento esta proporcionado en la espalda, donde empieza el movimiento y realiza los micro movimientos que necesita otra zona del cuerpo para apoyar a este traslado.

Es interesante, como las energías se reúnen y dialogan para trasladar al cuerpo por el espacio, mientras la zona de la espalda genera movimientos curvilíneos que se comunican con la cadera, y envían la información a las extremidades inferiores que trasladan el cuerpo del actor de un lugar a otro con movimientos lentos, precisos y pausados.

De la misma forma, ese movimiento que nace en la espalda, genera la fuerza que levanta las extremidades superiores y provoca movimientos leves de la cabeza. Esa forma de comunicación que se genera a partir de un movimiento central, provoca un estado corporal que se mira trasladándose lentamente y se antoja un cuerpo cansado y pesado.

### **3.3 Yachay y presencia**

En este caso, hablaremos de los miembros superiores del cuerpo, donde se reúne toda la energía que viene de los miembros inferiores, donde se procesa y se distribuye por todo el cuerpo. Lajo (2006) habla del *Yachay* o *Hanan Pacha* que es el mundo que ya fue, pero que sigue siendo. Hablamos del movimiento, aquel impulso que se realiza, pero sigue palpitando en el cuerpo y el espacio. Ese palpitante es el que continúa al siguiente impulso, la fuerza que lleva al siguiente traslado y al siguiente movimiento.

Esta energía permite la comunicación con los demás elementos del cuerpo y con el espacio, de tener conciencia del lugar hacia donde me traslado, pero tenerla para estar presente y vivo en la escena; esa energía permite encontrar ese nivel de conciencia, entre el momento vivo y el momento real, para poder resolver las situaciones ajenas a la escena que puedan sacar al actor de ese espacio mágico.



Ese movimiento me permite separar o sentir cuando se es orgánico y cuando estoy forzando el movimiento, la emoción, la acción. La energía que me permite viajar a la memoria del cuerpo en cuanto situaciones, emociones, experiencias de movimiento, que dirigen al cuerpo a ejecutar movimientos específicos en base a la provocación de esas experiencias.

Durante una sesión, donde los actores exploraban el piso en diferentes estados (espumoso, arenoso, lodo de algodón) se observa primero, cómo los actores buscan en su memoria las situaciones que les recuerdan cada estado: cuando la premisa era mirar el piso de arena, lo primero que se sitúa en su memoria es la playa, el cuerpo se relaja y su traslado por el espacio es de forma *reptiliana*, palpan el espacio, sienten la temperatura que sus cuerpos recuerdan de la playa.

Cuando la premisa cambia, al mirar el piso de lodo, los movimientos se presentan segmentados; es decir, el movimiento para simular sacar un brazo del fango se genera en el omóplato y viaja por toda la extremidad hasta colocar la mayor energía de movimiento en la mano, que busca un lugar para sujetar algo y salir de ese estado de encierro o el manejo de la cadera, que es el impulso para mover la pierna y dar un paso seguro, y así salir de esa situación que oprime.

Al mismo tiempo, se observa el nivel de conciencia que el actor le coloca a esos ejercicios, pues al encontrarse con el cuerpo del otro, la energía de conexión que se genera no altera el nivel de indagación y los cuerpos dialogan en un mismo lugar, explorando cada uno en su cuerpo.

### 3.4 Cuerpo andino, presencia escénica y organicidad

Hablar de cuerpo andino es hablar del existir del ser, un ser que existe en tanto existen los otros o el otro, esa relación que guarda con todo lo que existe en el cosmos; hablamos de un existir en el existir de todo lo que le rodea al ser, se habla también de un concepto de *paridad*: dos elementos contrarios que se complementan, dialogan, poseen características paralelas o contrarias y se complementan entre sí, pues el ser guarda esa paridad de relación con el universo andino; por eso, la importancia de sostenerse en comunidad, de compartir y retribuir las acciones, de celebrar juntos.

Hablamos de la red de circuitos relacionales entre el ser y el universo, es decir, el ser humano es y existe bajo una red de relación entre todo lo que conforma el cosmos; lo que conocemos como seres vivos e inertes, el tiempo y el espacio no palpado, pero percibido por nuestro cuerpo a nivel espiritual, ya que el “alma es una institución cósmica que vive en la eternidad” (Chaflok, 2019).

El ser humano es un todo fluyendo con lo que existe en el cosmos. Esta institución corporal merece la relación con el universo, este cuerpo fluye, se desarrolla, vive y celebra esta existencia.

Hablamos de la relación del indígena con el cosmos, del principio de dualidad y complementariedad, pues el ser humano, el *runa*, es y vive porque el otro existe, todo lo que hay en el cosmos le complementa, le es par y por lo mismo, el ser humano encuentra su sentido de vida en esta relación armoniosa con su entorno.

El ser humano nunca se auto concibe como 'sujeto' que está frente a un 'objeto'; más bien es y ejerce una 'función'. El ser humano es colaborador cósmico o pachasófico, con una determinada 'función' o tarea en el conjunto de relaciones; se trata entonces de una 'identidad funcional' en un sentido relacional. (Estermann, 2006)





Al desenvolverse en este universo, adquiere diferentes saberes y la introducción en la comunidad con ellos, a donde pertenece. Para el ser humano andino, el pertenecer a este mundo lo llena de deberes para con este, de responsabilidades y maneras de hacer algo.

En el mundo andino, como en el mundo escénico, el estar siempre es un pertenecer a algo, desenvolverse en ese lugar. Existo en el mundo andino, porque existe el otro y mi relación con ese otro es recíproco, mi entorno me pertenece como yo pertenezco al entorno. Existo en el mundo escénico en relación con lo que muevo dentro de él, es decir, yo estoy presente en la escena y la escena vive porque mi relación con los elementos es orgánica, verdadera.

Si mi presencia en la escena no está determinada por un conjunto de elementos, yo no vivo realmente el tiempo y el espacio que quiero expresar dentro de él, solo estoy ocupando un espacio, pero estoy vacío, no estoy latiendo ni transformando ese espacio. Para ello, es necesario trabajar el cuerpo, prepararlo para que esté latente, que la energía rodee el espacio y lo transforme. Esa razón de ser del cuerpo vivo, hace que la escena, el proceso, la propuesta, sea una realidad.

Para un actor trabajar a nivel pre-expresivo quiere decir modelar la calidad de su propia existencia. Puede vestir las prendas, los gestos y los movimientos, de un personaje, pero sin una acabada presencia escénica es sólo prendas, gestos, palabras, movimientos. Todo lo que hace significa lo que debe significar y nada más. (Barba, 1994).

Para ello, es necesario generar una conciencia corporal, un trabajo de conocimiento y re-conocimiento del cuerpo. Para mantener el cuerpo vivo y presente, Barba (1994) trabaja una serie de códigos que usa en el cuerpo, opuestos, desequilibrios: la alteración del equilibrio, la oposición o que Barba llama la incoherencia coherente.

Aquí podemos comprender, como los opuestos son complementarios, como un cuerpo orgánico resulta de los movimientos desarrollados en desequilibrios y en el cuerpo “normal”, en acciones fuertes y en la pasividad, en el piso y de pie, en oposiciones y en el cuerpo en total riesgo de movimiento.

Todo lo que sucede en una parte del cuerpo afectará a otra y la colocará en riesgo; el cuerpo es sabio y se acomoda de tal manera, que va descubriendo como llevar a cabo el siguiente movimiento; pero para que el movimiento pueda ser orgánico, se merece una serie de repeticiones, de tal manera que cada vez mejore, que, con cada repetición o ciclo, el cuerpo llegue al nivel de organicidad necesario en la escena.

### **3.4.1 Ejemplo de organicidad en el cuerpo de un personaje de la fiesta del *Kapak Raymi***

Surge una interrogante para entender, ¿cómo una persona puede adquirir una corporalidad propia para cada personaje de una fiesta de una comunidad? Pondré como ejemplo al *wiki*, personaje principal de la fiesta del *Kapak Raymi* o Navidad de la comunidad de Saraguro-Ecuador.

El *wiki* es seleccionado por el músico para que realice las actividades logísticas dentro de la fiesta (traer agua, dar de comer a los animales, llevar los enseres que se necesitan para la preparación de la comida, etc.) y principalmente, debe guiar la procesión de la casa del prioste a la iglesia y viceversa.

El *wiki* posee una carga energética tal, que debe mantener y moverla durante la procesión, posee una corporalidad innata para trasladarse entre los participantes y llevarlos en perfecta armonía. Un ser, que bien puede verse teatral, pero el proceso para llegar a ello es la interrogante, ya que, luego de los rituales para ejercer su rol y de colocarse el vestuario,

su cuerpo se dispone a situarse en ese estado de personaje y asumirlo como tal, su voz cambia, así como su actitud frente a la fiesta.

Acaso porque su personaje lo desarrolla cada año, y lo realiza de la misma manera, tal como sucede en el teatro, pues en cada función el actor debe realizar los mismos movimientos y cada vez, deben ser precisos y tener el mismo nivel energético; la misma organicidad de movimiento, la misma presencia, de tal manera que, como en el personaje del *wiki*, el personaje trascienda el tiempo y la memoria de los espectadores.

El lenguaje escénico posee ciertas similitudes con la filosofía andina: la forma de tratar el cuerpo, un cuerpo que deviene de una relación con un todo que posee pequeñas diferencias, pero en general, un cuerpo que se comunica con un entorno, celebra, baila, es y vive realmente en ese espacio, trabaja para desarrollar esa relación armónica con ese entorno, preservarlo y respetarlo, pues la existencia de este ser humano hace que este lugar genere una relacionalidad paritaria, donde cada cosa que este genere, afectará a ese espacio y por ende a sí mismo.

### **3.5 Equilibrio y desequilibrio actoral**

Hablar de equilibrio, es hablar de la armonía que el cuerpo del actor presenta en la escena, su relación con los elementos y con el cuerpo del otro, cómo el cuerpo del actor siente y se expresa, cómo el vivir sinceramente el trabajo, se observa en la organicidad de sus movimientos y el desarrollo de la escena.

Las acciones que se realizan durante el proceso de exploración, van acompañadas de la energía; el actor encuentra los impulsos que trasladan al cuerpo de un movimiento a otro o de un lugar a otro, evolucionando cada vez el aprendizaje en la repetición de los ejercicios,



en poner énfasis en el perfeccionamiento de cada movimiento, una vez que se reconoce cómo el movimiento nace y se desarrolla.

Todos los elementos que trabaja Barba (opuestos, tensiones, pre expresividad) son canales de acción que se trabajan para lograr un cuerpo vivo dentro de la escena, un movimiento orgánico preciso. Cuando el cuerpo del actor no está predispuesto al trabajo, se rompe el objetivo del proceso; para ello, es necesario utilizar las herramientas que posee e ir las transformando con el ejercicio actoral.

Cuando se rompe la conexión del actor con algunos de estos elementos, el movimiento es fingido, la emoción es forzada o los elementos de la escena no se utilizan de manera adecuada; el trabajo se desequilibra, la armonía de la escena se rompe, utiliza los elementos para llenar espacio o generar tiempo.

El cuerpo requiere de una preparación mental y física, si uno de ellos no está presente, el proceso se detiene. El actor en la escena debe estar consciente de que cada elemento tiene su razón de ser: si coloco un objeto para que el espacio se vea bien, pero no alimenta a la escena, solo está utilizando el espacio y no guarda relación con mi cuerpo, no lo utilizo y me choca con el trabajo que estoy realizando.

Cuando trabajo opuesto, las tensiones que utilice deben ser necesarias y precisas, ya que mientras una parte del cuerpo se estira, la otra debe estar generando el mismo proceso; si un brazo estirado muestra la mano al final estirada y la contraria esta suelta, la energía está cortada y no fluye de un brazo a otro.

Así como el cuerpo se desequilibra y pierde su relación con el entorno que lo rodea, pierde relación con la escena; cuando una parte del cuerpo no acompaña a otra a desarrollar el movimiento, cuando genero las tensiones necesarias para colocar al cuerpo en ese



desequilibrio, en realidad estoy complementando o compensando el movimiento para que la energía fluya en el cuerpo.

En ese cuerpo vivo, por efecto de esas oposiciones complementarias y de esa relacionalidad del cuerpo con los elementos de la escena, el movimiento que acompaña el sonido y a su vez, el sonido que encuentra su razón en el movimiento, hacen que los objetos que armonizan la escena generen un diálogo con el cuerpo, una relación energética con otro cuerpo y con el espacio; por último, y no menos importante, es la relación con el público y los efectos que logre mi presencia viva latiendo con él.

## CAPÍTULO 4. LABORATORIO

Los procesos creativos son redes de interacción entre las experiencias que poseen el actor y el director, y las ideas que le proporcionan la creación, los discursos que se quieren proponer, el material de estudio o de indagación en una obra. De estas experiencias, parte la relación que existe entre los elementos que conforman una creación de una obra escénica y los elementos involucrados, personas, situaciones y objetos.

El proceso creativo puede ser similar a la organización del universo andino, donde cada cosa está en un lugar, por y para generar vida, y dentro de él, el ser humano que se alimenta de experiencias, vivencias; dentro del universo andino, el ser humano es parte de un todo que lo hace pertenecer a ese lugar, que le da un sentido de identidad y lo hace apropiarse de ese espacio.

Los procesos creativos pueden tener la circularidad que se encuentra en el mundo andino, en el sentido de que la lógica de la creación integra los saberes del creador y sus contextos. De esta manera sucede en los espacios creativos, el ser coloca sus experiencias y vivencias, él es de la escena como la escena es para él: ese lugar de encuentro con su historia, su cultura, sus expresiones, sus referentes que se implican al momento del trabajo de creación.

Es recíproca la relación, puesto que el autor coloca su vida en los procesos creativos y encuentra una red de conocimientos y de elementos que pueden ayudar a la sucesión de la escena, a la recopilación del material que colabora en futuras producciones o un disparador de discursos que apoyen al mejoramiento de la obra: “Él puede estar entrando en un nuevo proceso, que, de algún modo, mantiene diálogo con el proceso anterior, o puede también retomar esa obra en otro momento de las más diversas maneras” (Almedia, 2006).



Una obra nunca está completa o terminada, siempre está en constante construcción y de ella se aprende para la consecución de obras futuras relacionadas con ese discurso, ideas, referencias: “El objeto acabado pertenece por lo tanto a un proceso inacabado, no se trata de una desvalorización de la obra entregada al público, sino de desacralizarla como final o única forma posible” (Almedia, 2006). Por lo tanto, el proceso creativo devuelve esas experiencias que ayudan a reflexionar la obra y a encontrar maneras de moldearla, de realizar una mirada crítica del trabajo.

No es gratuito, que la producción de la escena sea la extensión de las referencias que el autor toma de su universo creativo y de los universos creativos de otros, para crear y para mirar su trabajo escénico como una serie de bagaje de conocimientos.

El proceso creativo, por lo tanto, tiene en cuenta estas situaciones, donde existen diversos elementos involucrados: desde la historia que se quiere contar (que se despliega de las experiencias, tanto académicas como personales, sociales, políticas, históricas) hasta de la recopilación de obras existentes y sus materiales (diarios de trabajo y anotaciones hasta las referencias de otros autores y sus obras que colaboran como un ente inspirador en la construcción de material para la creación de las obras), al responder a diferentes procesos no lineales.

Este proceso de creación no tiene una lógica cronológica, deviene de varias redes de interacción y de relación, donde cada experiencia adquirida o lo que cada obra nos deja, ayuda a crear una nueva forma de trabajo, una técnica, un estilo que sea la carta de presentación del autor, que luego será objeto de estudio y de referencia para futuras creaciones artísticas, filosóficas, naciendo así más redes de creación.

Sobre la base del análisis presentado, el trabajo que se realizó, tiene el carácter de laboratorio, una manera de enfrentar el trabajo de experimentación, una forma de trabajo relacionada con un complejo proceso de experimentación, prueba/error y análisis, en el sentido de experimentar diversas premisas de trabajo, poniendo en tensión los conceptos de presencia relacionados con las energías andinas planteadas por Lajo (2006).

Este laboratorio por lo tanto, se presenta como la relación entre las experiencias del director y su propuesta, y las del actor; un trabajo donde se busca encontrar la presencia viva del actor en escena, mediante la exploración de las energías del cuerpo que menciona Lajo, mediante un trabajo que posee los elementos investigados como referentes del proceso, y como formas de entender el cuerpo andino y su relación con el cosmos; un cuerpo responde a procesos cotidianos, ya explorados, los que se vuelven conscientes a medida que se exploran esas energías con la noción de presencia que propone Barba (1994).

Los ejercicios se diseñaron a partir de una forma de entendimiento de la realidad, en este caso, andina, que es el objeto de estudio. La forma de diseño de los ejercicios hace emerger una idea de cuerpo que visibiliza, que hace ver la energía y gestiona el movimiento del cuerpo. Esa energía visibilizada se convierte en presencia y esa presencia en organicidad.

Para realizar el proceso, se necesita recolectar información, realizar entrevistas a informantes claves (consultar anexo) para entender las nociones estudiadas anteriormente y aprender los conocimientos, los saberes y las experiencias para empezar con el proceso de laboratorio.

Los intérpretes reciben información relacionada con el tema de la energía, los elementos de la cultura andina que Lajo presenta, unido a los elementos investigados,





contenidos en los capítulos anteriores, así como las premisas y herramientas que los conducen a los procesos de experimentación.

Los diversos procesos de experimentación, por los que el cuerpo pasa, ayudan a entender la noción de energía, ya que las personas participantes logran hallarle sentido a cada suceso, a cada expresión dancística de cada pueblo, el porqué de los rituales y como el cuerpo se expande a nivel energético cuando está ante el espacio no convencional (en este caso, una montaña), cuando interactúa con esos elementos, los palpa, los respira, los absorbe, los siente; y cómo esos elementos y su diálogo con el cuerpo, resultan dar un sentido y una forma de expresión.

Los ejercicios se diseñan en base a sesiones de improvisación, que se describen más adelante; en ellos, los participantes realizan, inicialmente, una sesión de purga o limpia de su cuerpo, para encontrar un estado pasivo.

En esta práctica, la concentración y la mirada empiezan a marcar la introducción de reconocimiento de su cuerpo, mediante los impulsos generados por el olor, la relación del espacio, la temperatura del cuerpo y la relación con el cuerpo del otro actor, donde es necesario hacer una mirada interna del cuerpo y reconocer las fortalezas que posee, lo que le cuesta explorar.

Los participantes son llevados a lugares y momentos, donde siempre prevalece la búsqueda de estas energías en el cuerpo, el movimiento orgánico, la presencia. La energía se empezó a entender como un conjunto que contiene los tres principios expuestos por Lajo (2006): ya no se trabaja el cuerpo por separado, por secciones sino como una unidad que contiene las energías *Munay*, *Ruay* y *Yachay*.

#### 4.1 Reconocimiento del cuerpo

Como parte inicial de la exploración el cuerpo, se necesita hacer una mirada interna de su estado, principalmente para introducir al cuerpo del actor en la mirada andina y su comprensión desde este estado. Como dice Chaflok: “El cuerpo humano es el mismo cuerpo de la tierra, constituidos por ocho universos y están en la cabeza, los abuelos pre incas curaban la cabeza, curando la cabeza tenían una estructura física compatible con el universo”.

Es necesario nutrir nuestra memoria con los elementos que conforman las nociones de energía en el cuerpo, las mismas que mantienen relación con el universo andino, como un ejercicio de introducción, para luego pasar a conocer 'mi cuerpo' con ejercicios que parten de este ritual, donde se entra a indagar el cuerpo con la sensación que me provocan los elementos que se han colocado para el ritual.

Lo primero se plantea en base a todas las manifestaciones festivas andinas, donde antes de iniciar una celebración, el cuerpo debe pasar por elementos que ayudan al diálogo directo con la *Pachamama* (ejemplo de ello es una vivencia propia, en la provincia de Otavalo, donde una amiga de la familia, “Mama Matico”, nos realiza un baño de florecimiento que da inicio al nuevo año en el mundo andino: baña la cabeza con flores y agua que significa “limpiar el cuerpo de las energías del año pasado y transformarlas para el nuevo que se aproxima, para que este nuevo año traiga prosperidad y la *Pachamama* brinde bendiciones”, Yunga, 2018).

Los danzantes de diferentes nacionalidades indígenas, limpian sus trajes y su cuerpo antes de bailar en la fiesta. Con el objetivo de dar inicio al proceso, se realiza una especie de ritual donde se colocan varios elementos, como las flores, el agua y el fuego.



El actor debe reaccionar ante cada elemento y observar qué experimenta frente al olor del sahumerio, al contacto con las flores y el agua. Se inicia con un calentamiento, donde se empieza moviendo las articulaciones y caminando por el espacio; en este se colocan los elementos para que tengan relación con ellos: mirarlos, percibirlos, dejar que el espacio los provoque en sus movimientos:

El olor te lleva a imaginarte esos momentos anteriores a un ritual, te recuerda una procesión, algo importante, las flores y el agua nos recuerdan algo que se lava, esto limpia nuestro cuerpo, aunque estaba fría el momento de realizar los ejercicios te olvidas de eso porque la temperatura del cuerpo calienta el agua. Al percibir el humo produce una sensación de paz, los hombros se mueven solos por el efecto de respirar, sientes un impulso en el estómago, ya que en la carrera nos enseñan a respirar por el estómago llevando el aire al diafragma, ese movimiento que hace el diafragma lo hace el estómago y sube al pecho, en algún momento el humo puede ser un poco molesto, por eso me aleje un rato a explorar fuera del humo con la sensación adquirida.  
(Gardenia Muñoz. Participante del laboratorio)

Se busca que el cuerpo entre en una especie de mirada interna, para trabajar en las energías estudiadas, observar cómo están constituidas las extremidades del cuerpo que conforman esas energías, para ello se sostiene el humo en las manos, se sitúa en la parte del *Ruay* que corresponde a la zona superior del estómago, donde recibe el olor y se centra para llevar la sensación del humo a los pulmones, y dejar que ese olor provoque movimientos en el tronco, y resuene en mi pelvis, *Munay*, que da los movimientos de traslado por el espacio.

El baño de las flores con el agua, lo traslado al *Yachay*, que es la zona de la cabeza; generalmente, se empieza bañando la cabeza, que sostiene la sabiduría; esto se realiza para que los actores entiendan dónde está ubicado el *Yachay* y cómo reconocer la energía que

mueve esa zona, cómo esa sensación de frío se va movilizándolo al cuerpo y lo que provoca al tocar partes del cuerpo que mantienen más calor, como la espalda y la cadera; realizo movimientos con las partes del cuerpo que tocan el agua y con lo que me provoca el frío que recorre esas partes del cuerpo.



Ilustración 2. Laboratorio. Cuenca. Fotografía: María Yunga (Cuenca 2017).

Para trabajar las energías y su relación entre sí, se colocan los actores frente a frente, con el objetivo de compartir y realizar acciones recíprocas; por ejemplo, cuando se cura el *mal aire*, la persona que lo despoja del cuerpo, lleva esa energía hacia el objeto con el que limpia, un atado de montes o un huevo, de la misma manera aquí los actores dan y reciben el humo y se bañan, el uno al otro con las flores y el agua, con el propósito de generar ese sentido de intimidad y relación, de cuidado del cuerpo del otro y de conducción de la energía hacia el inicio del trabajo de exploración.



Se dejan llevar por el olor y lo que eso provoca en el cuerpo, tomar el humo y llevarlo hacia el centro del cuerpo, en este caso, hacia el pecho (*Ruay*) y hacia la pelvis, *Munay*, el pecho inhala el olor, la pelvis lo exhala, este movimiento provoca al pecho, expandirse y a la pelvis, contraerse; esto logra un movimiento de contracción y expansión, que crece e involucra a todo el cuerpo, entonces el movimiento se inicia en la cabeza y finaliza en los tobillos, es como estar dibujando una S con el cuerpo: luego involucra los brazos, realiza movimientos opuestos y este movimiento vertical evoluciona a ser horizontal, a nacer de los pies y terminar en la cabeza, a empezar por la cadera y mover la parte superior del cuerpo o nacer de la cabeza y quedarse en la cadera.

El baño con las flores ayuda a explorar el cuerpo y a reconocer los micro movimientos a partir de la provocación del agua, a llegar al momento del baño con las flores y el agua, ya que el *runa* empieza bañando la cabeza, que es la zona de la sabiduría y la conexión con el universo.

En este caso, se realizará de la misma forma; se tiene la sensación del ejercicio anterior: el agua empieza a tocar partes del cuerpo como la espalda, el frío que provoca es el disparador del movimiento en esta zona del cuerpo, se observan tensiones que el agua fría le da al cuerpo, una especie de descarga eléctrica; la espalda explora movimientos circulares para lograr que la temperatura del agua se mezcle con la del cuerpo, de la misma manera con la pelvis, que al sentir el agua fría realiza los mismos movimientos circulares con el afán de deshacerse de ella, así, bajando hasta las piernas; mientras esto sucede y con cada recorrido del agua, el rostro se mira tenso, la mirada se centra en buscar la sensación, como siguiendo el recorrido del agua.

El cuerpo se reconoce vulnerable al pasar por dos momentos: uno de relajación y otro de tensión; el actor se mantiene atento a lo que sucede, a cómo solucionar los dos momentos para no perder la concentración ni el ritmo del ejercicio. El cuerpo entonces, explora y observa sus posibilidades y sus limitantes.



Ilustración 3 Laboratorio. Cuenca. Fotografía: María Yunga. (Cuenca 2017).

Colocar el cuerpo en un espacio pequeño, donde se mira vulnerable, hace que explore otro tipo de movimiento y de tensiones, para intentar recrear el nacimiento, donde mi cuerpo se coloca en posición fetal delimitando un espacio mínimo imaginario, donde voy moviendo, primero mi cabeza, luego mis hombros brazos, etc. recreando el intento de salir de una bolsa.

El cuerpo genera esas tensiones, en primer lugar, porque se limita su espacio y segundo, porque los movimientos son seccionados; la premisa es ir sacando cada parte del cuerpo de esta bolsa imaginaria, entonces busco la manera de que la cabeza salga, donde no resulte muy difícil el movimiento.

A medida que va saliendo cada parte del cuerpo, se vuelve más complejo, ya que se deben buscar puntos de apoyo para el movimiento que continúa, porque se debe ir saliendo



de ese lugar; el cuerpo se va trasladando en forma de reptil por el espacio, encontrando expandirlo, ir estirando las extremidades y empujando otras para avanzar.

El cuerpo está en riesgo, debe buscar puntos de apoyo, ahora para colocarse de pie. Este riesgo que se coloca en el cuerpo, las tensiones y los opuestos que se trabaja, según Barba (1994), se realiza en este ejercicio de manera horizontal; es decir, en el piso y se buscan otros puntos de apoyo, atención en el cuerpo, hace de la exploración una forma diferente de solucionar esas premisas de movimiento.

El cuerpo del actor logra otro tipo de atención y de presencia, ya que generalmente las acciones se realizan de pie; los actores solucionan estas limitantes espaciales y la relación que tienen con el piso y su traslado, la colocación del cuerpo y sus emociones, las que aparecen en este ejercicio.

Encontrar esas posibilidades que posee el cuerpo, para llevarlo por otro nivel de exploración y rencontrarse al mismo tiempo con sus emociones, hace que el actor busque en la energía del *Yachay* y la reconozca en este ejercicio, pues esta energía sostiene lo que ya fue<sup>5</sup>, va hacia el pasado, viaja hasta ese momento importante en la vida del ser humano y hace que también viaje a la parte inicial de su cuerpo.

Trasladarse por esos lugares no explorados, por esos micro movimientos que involucran sectores no antes explorados por los actores, llevarlos a su memoria que observa sus momentos anteriores, provocó emociones en los actores, ya que la actriz terminó el ejercicio en llanto.

---

<sup>5</sup> Previamente se trabajó esta zona con el ejercicio de agua, con las flores; el ejercicio hace que el actor reconozca los impulsos que nacen de esta zona, pero en este caso se trabaja la memoria emotiva, se ahonda en los recuerdos del actor, las sensaciones que provocan para ir a este acontecimiento de su vida, ya que en la cabeza se guarda la historia del ser humano, su sabiduría para rencontrarse con su nacimiento y la relación con su madre, que es la cabeza que le dio la vida. Como dice Chaflok: “Los padres tenían una buena cabeza y nacía un humano con una buena cabeza y un cuerpo sostenible para el desarrollo material”.



Fue como revivir ese momento, aunque no lo recuerde, te provoca muchas emociones, sobre todo al saber que pudiste salir de vientre de tu madre, yo sentí desesperación porque quería salir de allí, mi cuerpo estaba tenso y buscaba puntos de apoyo que me ayuden. (Gardenia Muñoz. Participante del laboratorio. Cuenca 2017)

De la misma manera, otros ejercicios (trabajar con puntos de apoyo como son los pies y las manos en el piso) hacen que el cuerpo encuentre formas de desplazarse y acomodarse para realizarlos, ya que las premisas son colocar dos puntos de apoyo o tres y con estos, explorar el espacio; estos puntos de apoyo se trabajan con velocidades: mientras la velocidad sube, el cuerpo debe estar atento para evitar una caída al no establecer fuerza en lo puntos de apoyo.

Cuando el movimiento es lento, el cuerpo se acomoda, se encuentra en un nivel de atención y de tensión; los traslados hacia otros puntos hacen que la mirada viaje con el movimiento y el desarrollo de los opuestos, buscar de dónde nace la fuerza que ejerce el traslado de pesos. Mientras que, en una velocidad alta, se debe poner más énfasis en explorar esos puntos de apoyo.

La energía se centra en la zona del *Munay* que es el que sostiene<sup>6</sup>, ya que la cadera es el motor central del movimiento y eso se pudo observar en el cambio de puntos de apoyo, pues de la cadera nace el impulso que hace cambiar de pierna o llevar el apoyo hacia otro lado. El ejercicio evoluciona cuando esos puntos de apoyo se sostienen en el compañero, es decir, el actor coloca un pie en el suelo y se sostiene en el cuerpo del otro, se mira un solo cuerpo con varias extremidades.

---

<sup>6</sup> Para ello se realizan momentos de exploración con la cadera, que se observan en las tres etapas; la segunda etapa es la de mayor exploración en esta zona, que comprende la pelvis, pero al final siempre tiene relación con la zona media del cuerpo: el pecho; un traslado que dispara la cadera, hace que resuene en las extremidades inferiores y al trasladarse esa energía a la zona del pecho, hace moverse las extremidades superiores.





La exploración que se realiza en este nivel, da paso al siguiente, a medida que la energía que se mira en el cuerpo crece con los ejercicios y se puede mirar desde las nociones estudiadas: cómo el cuerpo en equilibrio es un cuerpo sano y preparado para el trabajo.

El actor que conoce el cuerpo, se deja afectar por el espacio natural, en este caso, la montaña, y luego traslada esas sensaciones al espacio cotidiano de trabajo (sala de ensayo); esas sensaciones ayudan al cuerpo a estar atento, puesto que en la montaña puede haber muchos puntos de atención que desvíen al actor del trabajo; el nivel de concentración que posea él, es el nivel de presencia que debe llevar a la sala de trabajo.

#### **4.2 La energía que mueve el cuerpo**

La exploración que se realiza en esta etapa deviene de ser conscientes, al reconocer cual parte del cuerpo corresponde a cada energía; es decir, *Munay*, *Ruay* y *Yachay*, que en la etapa anterior se exploraron de manera directa; ahora se toman esas energías y se colocan en las zonas del cuerpo para reconocer los impulsos del movimiento, de dónde nace y la extensión en el espacio.

El ejercicio a realizar es la posesión del espacio del otro; intento tomar el espacio de mi compañero luego de realizar el calentamiento: me desplazo por el espacio moviendo el cuerpo por secciones que me ayuda a subir el nivel de energía y la conciencia de los impulsos de movimiento; es decir, la cabeza inicia el movimiento y cuales miembros del cuerpo se involucran en él.

Se procede a indagar en cualidades de movimiento (latigear, retorcer, flotar): primero lo realizan en sus cuerpos, luego prueban en el cuerpo del compañero; por ejemplo, la actriz toma el brazo del actor y lo “retuerce”, llevándolo a enredarse; él debe deshacer el movimiento, la actriz se dirige al espacio que ocupa el actor con la cualidad de flotar y el



actor debe defender su espacio con esa premisa; el objetivo es no perder el cuerpo que se trabajó en el calentamiento, listo para ese momento; estos ejercicios de relación funcionan mientras el actor está concentrado y su mirada está fija en el cuerpo del otro, atento a recibir lo que ofrece.

La energía fluye en cuanto a la relación que manejan los actores, los movimientos se minimizan y finalizan en la complicidad del ejercicio, llegando a quedarse frente a frente, solo mirándose; sus cuerpos se expanden, se miran, se llaman con la mirada y se crea una atmosfera energética que atrae, que provocan emociones; me permití entrar en su espacio que culminó con un abrazo fuerte y varias lágrimas.

Para trabajar la energía utilizando el lanzamiento de la misma, tomo bolas de energía imaginaria, para lanzarla a mi compañero; ubico en mi cuerpo el impulso que genera el lanzamiento cuando lanzan con el brazo, el omóplato inicia el movimiento que viaja por todo el brazo llegando a la mano, pero continúa hasta llegar al cuerpo del compañero.

El que recibe el movimiento. debe ubicar a donde fue lanzada la bola de energía y trasladarla a esa parte del cuerpo, la misma que devolverá la energía; este ejercicio ayuda a encontrar niveles de movimiento, pues la energía se siente cuando llega al cuerpo y viaja hasta encontrar otro motor que dispara el siguiente movimiento que lanza esa energía.

El cuerpo se expande o contrae para recibir la energía, para que el movimiento y la energía crezcan; se pide a los actores que se alejen o se acerquen, que trabajen en velocidades sin perder las premisas iniciales y sin soltar el trabajo que se ha ganado en el cuerpo.

La mirada es un factor que prevalece, puesto que ella viaja junto con el cuerpo del otro y para poder recibirla, se crea un círculo energético, una reciprocidad de movimiento y

energía, donde los actores dan y reciben, donde el uno le pertenece al otro, el principio de paridad; hay una fuerza masculina que complementa a una femenina, opuestos que trabajan en un mismo nivel energético, hay un cuerpo trabajando en el piso y otro de pie, uno que lanza energía suave y otro la recibe de forma fuerte.



Ilustración 4 Laboratorio. Cuenca. Fotografía: María Yunga. (Cuenca 2017).

Coloco el cuerpo en riesgo, creo movimientos a partir de la imaginación de estar en un lugar pantanoso y debo caminar con cuidado, buscando pequeños lugares seguros; con mi compañero, debo encontrar formas de crear lugares de apoyo que me permitan salir de ese lugar.



Ilustración 5 Laboratorio. Cuenca. Fotografía: María Yunga. (Cuenca 2017).

Este ejercicio tiene la premisa de empezar con movimientos suaves, imagino que el piso es una piscina con agua, y poco a poco va llenándose con tierra hasta que se convierte en un pantano. Los movimientos son fluidos, ya que el agua representa muchos significados: el agua que limpia, una playa, las olas, la sensación de dejarse llevar por la corriente, el cuerpo relajado del actor; su cuerpo se mueve de manera ondulante, primero en el piso luego de pie, los traslados son lentos como si disfrutaran cada paso, la energía que se genera hace que los actores estén siempre cerca: aunque cada uno esté en su exploración personal sus cuerpos se atraen.

Mientras, van sintiendo que su agua se llena de tierra, el cuerpo va cambiando, los movimientos se vuelven lentos y pesados, como si algo les impidiera moverse, como si una fuerza contraria les bloqueara el traslado.

Cabe recalcar que, aunque los cuerpos se atraigan, siempre está la fuerza mayor de energía en la actriz, mientras buscan salir de ese lugar lodoso y pegajoso, existen lugares



del cuerpo que se bloquean y necesitan usar otros lugares que les den la fuerza para recuperar ese movimiento; por lo tanto, el cuerpo se coloca en riesgo.

Se crea una alianza donde los puntos de apoyo se localizan en el cuerpo del otro, el trabajo en equipo donde se logran cargadas, pasos de peso, opuestos y una especie de lucha que ayudan a los actores a salir poco a poco de ese lugar. Las emociones afloran, ya que el sufrimiento se mira en la actriz, no solo en el rostro sino en la constitución del cuerpo que pelea por deshacerse de todo el fango y salir.

Esta etapa trabaja el cuerpo con niveles de riesgo más altos, el cuerpo que se sostiene en el otro, la energía como material de indagación que se sostiene en el movimiento y evoluciona en el cuerpo de los actores, logrando su relación y sosteniéndose, creando un puente de relación con el espacio, transformándolo.

Un cuerpo atento, donde sus energías están trabajando juntas; si el *Munay* se bloquea, sostiene el *Ruay* y el *Yachay*, esto es visible en el trabajo del cuerpo en el fango, al colocar la fuerza en la parte céntrica del cuerpo para que la parte superior actúe y sostenga al cuerpo, así permite el traslado en el espacio.

Ese cuerpo que empezaba a moverse y a reconocer los impulsos que lo trasladan en el espacio, ahora se reconocen juntamente con las energías; el actor sabe que el motor de movimiento tiene un inicio que nace de una parte del cuerpo representando las nociones de energía que empezamos a trabajar.

Se trabajan nociones de relacionalidad, entre el entender de este cuerpo andino que responde a un universo que es una energía suprema y trasladar estos principios al cuerpo que trabaja para la escena; la presencia del actor observa estos instantes donde la relación



con el cuerpo del otro genera una mirada paritaria, el cuerpo que se sostiene en el movimiento del otro, que dialoga con el cuerpo del otro.

Esa fuerza positiva que se mira en el cuerpo de la actriz y complementa el cuerpo del actor, hace que el trabajo mantenga la energía que realiza el ejercicio, utilizando niveles de velocidad, y haga entender al cuerpo del actor la canalización de energía a las diferentes partes del cuerpo que involucra, tal o cual movimiento.

#### **4.3 El cuerpo que recuerda**

Jugar con estados del espacio (el piso es de lava, de espuma, de arena): me dejo afectar por lo que estos lugares imaginarios le dan al cuerpo, ahora, el piso es de lava; exploro recorrer el espacio buscando lugares seguros donde pisar, el cuerpo maneja equilibrios opuestos, se maneja la conciencia tanto del cuerpo como de la mirada, dirijo mi mirada hacia donde me traslado marcando un circuito de inicio y de llegada, y hacia el cuerpo del otro que también está indagando.

El cuerpo se coloca en una situación de riesgo, busco un lugar seguro donde pisar; ello provoca que se generen opuestos que equilibran el traslado del cuerpo. Estos ejercicios resultan un bagaje de ejercicios anteriores, ya que en este punto el cuerpo busca en su memoria, las sensaciones y las formas de solucionar las situaciones que se presenten.

En este instante, la memoria emotiva actúa de manera inmediata, encuentro el lugar que deseo indagar; el circuito de transición<sup>7</sup> me ayuda a buscar un camino donde llegar, cuando llego a ese lugar seguro, que en este caso es la pared, los actores se funden con ella

---

<sup>7</sup> Los actores marcan un inicio donde empieza el recorrido, marcan puntos por donde el cuerpo ha de transitar y los puntos de apoyo que se generan para llegar hacia allí, así van marcando puntos como si fueran rocas seguras de pisar, que están sobre la lava, así encuentran un punto de llegada, ellos escogieron la pared, que en otra sesión se convierte en la barra.

y reptan esa pared; el movimiento antes era cuidadoso y se caminaba con precaución, ahora se derrama el peso del cuerpo sobre la pared, se funde con ella; la energía pinta la pared y al final, los cuerpos se encuentran y el movimiento que antes se miraba fluido, ahora es suave; los cuerpos danzan en una especie de pertenencia del otro apoyándose en la espalda, los brazos, buscando un lugar íntimo donde fundirse en la sala.



Ilustración 6 Laboratorio. Cuenca. Fotografía: María Yunga. (Cuenca 2017).

Esta exploración, que empieza sondeando el cuerpo de arena, se repitió varias ocasiones con el fin de encontrar el movimiento y reconocer las energías en el cuerpo, según Lajo (2006), las zonas que lo mueven y que representan cada energía para trabajar los opuesto en el cuerpo de manera más fluida.

El cuerpo es arena, recuerda el cuerpo una playa, el cuerpo se observa relajado, los actores trabajan sentados, su motor de movimiento es la zona del pecho, la espalda; se contrae y se estira como dirigiendo el pecho hacia el sol, recibiendo la energía del sol para calentarse; su mirada se dirige hacia esa misma dirección, al pedirles moverse en esa sensación, recalco la energía que se dispara de la actriz quien empieza a reptar suavemente,

sin perder la conciencia del cuerpo y el espacio, su movimiento lo lidera la espalda, es visible la energía que se dispara ya, que causa atención y se mira una especie de personaje que se traslada con movimientos pesados; las extremidades superiores se mueven por el impulso de la espalda, así como la cabeza continua el movimiento.

Luego, ese cuerpo busca liberarse y la actriz se ha quedado con el torso desnudo, mostrándose así los movimientos segmentados en la espalda, los impulsos y los músculos que se involucran, mientras el actor indaga en un cuerpo pasivo que sigue en el piso, se deja afectar por la energía de la actriz, pero esta vez no se acerca.



Ilustración 7 Laboratorio. Cuenca. Fotografía: María Yunga. (Cuenca 2017).

Siguiendo esta premisa, volvemos al ejercicio del piso de lava, esta vez los actores han delimitado el espacio, al encontrar una barra de ballet en el espacio se apropian de ella, y es su lugar seguro; mientras que estando en el suelo, el cuerpo se acomoda para trasladarse mientras se apoyan en sus cuerpos y sus extremidades, en la barra buscan adaptar su cuerpo,



se cuelgan de varias maneras usando su estómago, solo los pies o los brazos saliendo y entrando de ese lugar seguro.

Lo interesante es que se va logrando una frase de movimientos, donde se observa la sincronía de opuestos con la que experimentan los actores, mientras uno está sobre la barra, otro está en el piso, la energía los ha juntado en un solo espacio: las energías *Munay*, *Ruay* y *Yachay* dialogan entre sí con las energías del universo andino; es decir, *Hanan Pacha*, *Kay Pacha*, *Uku Pacha*, como se dijo anteriormente, son complementarios entre sí, este espacio es su universo ahora que posee una delimitación de espacio entre los actores, sus cuerpos no se tocan pero se sienten, se atraen, ya que los ejercicios los realizan muy cerca y sin mirarse, buscan estar a distancia realizando movimientos similares, un estar y sentirse:

Yo estaba realizando mi frase y nunca le vi a mi compañero pero sentí que estaba allí, nunca me desconcentré cuando lo sentí allí, es más, sentí que siempre buscábamos estar cerca como si nos llamaran nuestros cuerpos, si sentí que muchas veces estábamos juntos, nuestras cabezas muy cerca o nuestros pies en la barra al mismo tiempo y nunca marcamos, eso solo pasaba; cuando lo sentía cerca, sentía como el espacio estaba caliente, sentía que estaba moviéndose a mi lado porque escuchaba su respiración y el sonido que hacía. (Gardenia Muñoz, participante del laboratorio. Cuenca 2017)

Al pedirles que repitan la frase, en cada pase se observa la evolución del ejercicio, del movimiento que cada vez es más efusivo, más sentido, buscan apoyarse en la barra y caer de ella sin ver forzado el traslado; dirigen la mirada hacia el siguiente movimiento y hacia el compañero que comparte ese mismo espacio.

Como mencioné antes, el proceso no es lineal, existe una serie de etapas de indagación, pero cada una conecta con la otra, una se sostiene en la otra; los ejercicios al

final, poseen elementos de opuestos, el equilibrio, la mirada, el estudio de las energías del mundo andino.

Durante el ejercicio de la limpia, los actores se alejan del espacio ritual para encontrar una forma de moverse llevados por el olor y la sensación del agua en el cuerpo, se llega a un instante donde los actores comparten el mismo espacio, se encuentran: la actriz se mueve en una roca, adopta su forma, se mueve sobre un pie, se recuesta en ella y dialoga en una danza de relación con ese espacio.

Mientras, el actor se acerca tarareando un ritmo para que ella baile, la actriz toma agua y en un agujero empieza a hacer lodo y danza en ese pequeño lugar, emoción y experiencia que traslada al ejercicio en la etapa tres, en el ejercicio del piso de arena, pero con su cuerpo ya trabajado se construye un personaje y las sensaciones evolucionan, mostrando un cuerpo expandido y que sabe cómo solucionar las situaciones que el ejercicio propone.

Todo vuelve para sí, es decir, la etapa dos se une a la etapa uno, siempre se vuelve al inicio del proceso para encontrar las sensaciones, las emociones, y así trasladarlas al cuerpo; ejercicios como 'el piso es de lava' trae la sensación de la exploración en la roca y es llevada a otro lugar que al final evolucionó en el ejercicio, porque la roca se ve en el cuerpo de la actriz en su espalda; ese centro del cuerpo que mueve y bombea energía hacia la zona pélvica, resuena en la cabeza y nutre las extremidades que se mueven al ritmo que la espalda le marca.

El *Yachay* (la cabeza) trabaja en llevar esas sensaciones al cuerpo; en su memoria están guardadas las experiencias, por lo tanto, se transmiten al cuerpo y ese cuerpo se mueve con esa conciencia de pertenencia del espacio, del cuerpo del otro.

Generar presencia en el cuerpo involucra el estudio de las nociones, tenerlas presentes, observar dónde palpitan y se despliegan por el cuerpo y el espacio, todas las etapas poseen ramificaciones que se conectan, ya que el trabajo de la cadera no se descubre claramente en la etapa primera, sino que al reconocerla, los actores encuentran ese impulso en las siguientes etapas con los ejercicios, al repetir los procesos con otras premisas u otros escenarios imaginarios; en este caso, el movimiento se vuelve más orgánico, ya que lo reconocen, y el cuerpo solo le ofrece los impulsos, se 'acomoda' a lo ya trabajado, de esa manera puede explorar esos otros momentos.

Entender y reconocer la energía en cada zona del cuerpo que se implica, cuando trabajan 'el piso de lava', al llegar a la pared realizan movimientos y depositan el peso del cuerpo en la espalda del otro, en su pelvis, sentir el calor de esas zonas hace que el movimiento se vaya haciendo pequeño, suave, íntimo, hasta quedar sentados, espalda con espalda.

1	Etapas 1 A	Etapas 2 B	Etapas 3 C	
2	Reconocer el cuerpo	La energía	Impulsos de movimiento	A2 =C5= B5
3	Reconocer energías en el cuerpo	Posesión del espacio del otro	Piso, de lava, espuma, arena energía y relación	A3=B6=C3 =c6
4	Tensión relajación del cuerpo	Opuestos, desequilibrios	Exploración de espacios, reducidos amplios	A4=B4=C5
5	Trabajo de la mirada	Puntos de apoyo	Repetir los ejercicios con otras situaciones	A5=B3=C3=C6
6		Relación con el otro	Memoria corporal	B6=A2=C3=B4
				C6=B5=5

Tabla 1 Relación de las etapas de laboratorio.

## CONCLUSIONES

Entender la vida, desde el mundo andino, ha sido una experiencia que nos ha llevado a reflexionar sobre nuestro comportamiento en nuestro entorno, entender que hay muchas formas de construir material para la exploración y la creación de productos escénicos. Encontrarles el sentido propio a las celebraciones indígenas y aprender de ese ancestral e interesante mundo, incentiva la mente y despierta la curiosidad por explorar y conocer esta filosofía que ha marcado a la identidad de los pueblos indígenas en nuestro país y en el mundo.

Como bailarina de danzas andinas, la experiencia de trabajar junto a los actores participantes en este laboratorio (quienes también practican este arte) unido a la consulta de todo el material teórico referenciado, ha ayudado a entender el verdadero significado de las tradiciones y costumbres, el porqué de un paso de danza, por qué bailar en círculos o el proyectar una fiesta popular en un escenario y que no sean considerados como una repetición de pasos y movimientos, sino el apropiarse de ese pensamiento, de esas costumbres, vivir el sentido de pertenencia que los indígenas poseen con sus vivencias.

El *Munay* es el motor que impulsa al movimiento; según la noción de Lajo, se ubica en la zona pública del cuerpo y de acuerdo con los principios de Barba, en la zona de la cadera se encuentra el máximo de energía. No somos partidarios de encerrar la energía en esa zona del cuerpo, es un motor de energía que mueve el cuerpo, que va recorriendo todos los lugares, pues en los ejercicios mencionados anteriormente y en todo el proceso, se observan cuerpos encaminados a un registro de sensaciones, emociones y movimientos que



nacen de un punto céntrico como la cadera que realiza un viaje por el cuerpo, el espacio, el otro y regresan al mismo, se alimentan de esas experiencias para regresar a su inicio, de donde nació para volver convertido en nuevas experiencias y nuevas sensaciones.

El *Ruay* es el puente de transición, es la parte del sentir, del hacer; en el cuerpo se localiza en la parte del pecho, en el estómago e incluyen los miembros superiores (brazos), los que nunca dejan de trabajar; de la misma manera, la energía no deja de recorrer este lugar, la energía que nació en la zona pélvica ahora se concentra en este lugar, la transforma y la procesa para llegar hasta la zona superior del cuerpo; los movimientos pueden tornarse leves, pero la concentración de energía de esta zona corporal puede llevar a mover la energía de los demás miembros del cuerpo.

El *Yachay* está situado en la cabeza, el lugar del pensamiento, de la sabiduría, es la zona de la creatividad, de la razón, más allá de ello es la zona donde se guardan las emociones, la memoria que lleva a mover al cuerpo, a sentir, escuchar, mirar, el lugar de la gestualidad, las expresiones; este toma toda la información que ha salido de las dos nociones anteriores y las expande al espacio para nutrirse de esa energía que se ha transformado volviendo al cuerpo, como la reciprocidad, según Lajo: doy mi energía y recibo esa energía que el cosmos (en este caso el espacio, el público y el desarrollo de la escena) me devuelve, es el lugar que termina el trabajo del cuerpo, es decir, maneja la concentración, la conciencia. Si el cuerpo entero está viviendo y latiendo orgánicamente, el rostro lo expresará, proyectará todo lo que sucede en el cuerpo. Un cuerpo que habla mediante su organicidad, un cuerpo presente que también lo proyecta con la gestualidad, la mirada, tanto interna como externa; un trabajo consciente que realiza el actor para que la escena sea viva



y se centre en un diálogo energético con los elementos trabajados en ella y con el espectador, parte también de este proceso.

Pensar en los procesos como formas de aprendizaje, de experiencias, de evolución en la experimentación del cuerpo en base a nuestras propias vivencias o procesos de otros, hace reflexionar sobre la forma en que el cuerpo puede digerir estos procesos, ya que el cuerpo debe alimentarse de ellos, conocerlos y saber sus pros y contras, y solucionarlos. Los dos actores elegidos vienen de procesos diferentes a nivel corporal, mientras que la actriz posee un trabajo corporal que deriva de varias técnicas, el cuerpo ha pasado por varias experiencias que colocan al cuerpo dispuesto, consciente, que ha aprendido a manejar la energía, a transformarla, a mirar el cuerpo como un lienzo donde puede entrar cada vivencia y dejar huella.

El cuerpo del bailarín responde a un proceso vivencial, experiencias rituales y espirituales que trabajan el cuerpo para una actividad específica, mediante una serie de códigos y 'pasos' para proyectar las celebraciones y tradiciones de una comunidad cultural; el cuerpo del bailarín responde a ciertos estímulos, existen momentos muy interesantes donde el cuerpo entra en un estado energético cuando realiza movimientos fuertes, mientras que, cuando el cuerpo debe sostener la energía y el trabajo, el bailarín pierde la conciencia y la concentración, ya que su registro corporal posee el aprendizaje de esos códigos, su cuerpo trabaja siempre en un nivel de energía desbordante, de cambios. Conoce esa conexión directa con el cosmos, pero no es consciente de ello, su cuerpo se ha trabajado en esos códigos que pueden combinarse y resultar otro tipo de movimientos, pero siempre manejará ese ritmo de trabajo.

El laboratorio resulta ser una experiencia de diálogo con el cuerpo y del otro, sentir sus límites, sus miedos a ir más allá, ya que faltó tiempo para interiorizar los ejercicios, para que las emociones y el movimiento fluyeran sin tener que presionar para que el actor lograra encontrar el movimiento que buscaba; no quiere decir que el proceso no fue útil o no se lograron los objetivos, pues los actores reconocen cómo la energía que nace en una parte del cuerpo, conecta con otra, empezando por un impulso que dispara el movimiento convirtiéndolo en una proyección del mismo que viaja hacia otro sector del cuerpo sin soltar esa energía que se ganó.

Cabe recalcar, que el cuerpo de la actriz siempre generó momentos interesantes; pese a que el cuerpo del actor estaba presente, no tenía la misma esencia, siempre descansaba en un mismo lugar, cómodo y conocido por él, sin darse el gusto de explorar más allá; no es que las premisas sean difusas o no comprensibles, es necesario realizar un trabajo más a fondo con un cuerpo que comprende la energía, el cuerpo desde el mundo de las danzas populares que posee otro tipo de entrenamiento y entendimiento del cuerpo, para ello es necesario más tiempo de exploración con este actor.

El proceso funciona, mientras el actor esté concentrado y se conecte con el cuerpo, y la energía de la actriz se deja contagiar y ofrece momentos de relación muy claros, como el hecho de realizar música con elementos de la montaña y sostener el trabajo para crear sonidos para su exploración; su mirada fijada en el cuerpo de la actriz es el ejemplo claro de una relación de paridad, de relación entre los dos, por lo tanto, con el espacio.

Los dos procesos se evidencian en el trabajo, mientras que un cuerpo puede explorar más allá en las premisas, el otro piensa en el 'qué hacer', su cuerpo responde a ciertos aspectos, por ejemplo, se deja llevar por el otro cuerpo e intenta llevar el suyo a la



exploración, pero da el aspecto de agotar sus recursos y el cuerpo se encuentra divagando, pensando cómo realizar el trabajo.

Como creadores, consideramos fabulosa la experiencia de enriquecer la imaginación (explorar un lugar espeso, otro suave, viajar al mar o las montañas frías donde una vez se visitó o acontecimientos que nos son tangibles a nivel de memoria, como el día de nuestro nacimiento o visitar con la imaginación un lugar que no haya visitado) pues trae esas sensaciones al cuerpo para explorar con la imaginación (la sanción que causa un piso frío, un cuerpo pesado o el luchar por nacer y vivir) y proporcionan herramientas que ayudan al cuerpo a colocarse en un estado de riesgo, tanto emocional como físico; una manera de convertir esa sensación en movimiento, darle un sentido, una cualidad, darle una energía y una forma de trasladarse por el espacio.

El cuerpo es un universo de posibilidades que puede aprender muchas formas de expresión, muchos ritmos musicales, muchas formas de estar quieto o de explotar en energía, siempre habrá procesos que lo moldeen y lo encaminen a un objetivo; el cuerpo siempre será virgen para un nuevo proceso de exploración. Estos procesos colocan al cuerpo en riesgo, en tensión, en atención, siempre que exista un motivo para explorar, una herramienta dispuesta a ser objeto de estudio y de nutrición para las experimentaciones corporales.





## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Almeida, C. (2006). *Redes de Construcción*. Horizonte.
- Aucay, G. (2017). Entrevista, Universidad de Cuenca. Entrevista concedida a María E. Yunga Patiño.
- Bamonde, S. (2008). *El gran Reto, Cap. 21*. Imizu Producciones.
- Barba, E. s. (1994). *La Canoa de Papel. Tratado de Antropología Teatral*. Col. Escenología.
- \_\_\_\_\_. (2010). *Quemar la Casa*. Editora Artezblai.
- Cardona, P. (1989). Los principios de la pre-expresividad según la antropología teatral. *La Tramoya*, 27.
- Chaflok, H. (2019). Entrevista. Cuenca. Entrevista concedida a María E. Yunga Patiño.
- Estermann, J. (2006). *Filosofía Andina*. La Paz: Instituto Superior Ecuménico Andino de Teología.
- Japón, A. (2017). Entrevista. Universidad de Cuenca. Entrevista concedida a María E. Yunga Patiño.
- Lajo, J. (2006). *Qapaq Ñan La Ruta de la Sabiduría*. Quito: Ediciones Abya Yala.
- Patiño, P. (2018). Entrevista. Médico ancestral y naturista. Cuenca. Entrevista concedida a María E. Yunga Patiño.
- Rangel, Z. (2008). *Teatro Átmico Sagrado Sacerdocio*. México: Verdesoma.
- Watson, I. (2000). *Hacia un tercer teatro*. ciudad Real: Ñaque.
- \_\_\_\_\_. (2006). *Hacia un Tercer Teatro*. Ñaque Editora.
- Wilson, B. (2009). “Shakespeare Sonneten” Berliner, Ensemble, 12 de Abril. Berlín Alemania.



## ANEXOS

### ENTREVISTA 1

**FICHA 1****INFORMANTE:** Lcdo. Geovanny Aucay**FECHA:** 10 abril de 2017**LUGAR:** Unidad de Cultura Universidad de Cuenca.

Más de 10 años de experiencia en el ejercicio de las danzas andinas de Ecuador y Latinoamérica, bailarín y coreógrafo de varias agrupaciones de la Provincia de Azuay.

**Pregunta:** ¿Qué es la energía?

**Respuesta:** La energía es algo que nos ayuda a obtener otra cosa, según la definición. En el mundo indígena es algo espiritual y a la vez es ambiguo, puesto que hay muchas connotaciones. La energía no es únicamente de las cosas vivas. Es el espíritu que perciben de los altos espíritus de las montañas, está presente en el agua la tierra, el viento, etc.

**Pregunta:** Háblenos sobre los Principios de la filosofía andina: Reciprocidad, complementariedad.

**Respuesta:** El hombre no se siente más que la naturaleza, la valoran y por eso son las celebraciones en la que agradecen a la tierra al cosmos por las bendiciones.

**Pregunta:** ¿El *wiki* es un personaje o un espíritu?

**Respuesta:** El *wiki*, desde el punto mestizo, es un personaje porque no estamos dentro de ese contexto. Para los Saraguros es un espíritu de rebeldía, alegría de liberación, el personaje se libera. Uno de los indígenas que personifica al *wiki* no podría conquistar a una chica, mientras que si esta con su personaje podría acercarse a ella sin problema. La



preparación para el *wiki* es espiritual, el *wiki* se elige y lo hace por muchos años desde pequeño. La bendición lo hace con el Marcan Taita y Mama.

**Pregunta:** ¿Cuál es el significado del baño que se realiza antes de la ceremonia?

**Respuesta:** El baño de purificación es el inicio de toda la preparación. Es otro complemento para que el círculo siga girando, el círculo de la celebración.

Muchas gracias.



## Entrevista 2

### FICHA 2

INFORMANTE: Mgst. Ángel Japón.

FECHA: 25 de marzo de 2017

LUGAR: Universidad de Cuenca. Facultad de Filosofía y Letras.

**Pregunta:** ¿Qué es la energía?

**Respuesta:** Supuesto de que todo tiene energía, todo es sagrado y todo posee energía: los objetos, los espacios. La energía es la fuente de vida, la posibilidad de que todo lo que existe tenga vitalidad, tenga existencia. Es la fuerza, el hálito, el movimiento que hace que todo tenga vitalidad y vida la fuente de vida.

**Pregunta:** ¿Qué es el *Munay*, *Ruay* y *Yachay*?

**Respuesta:** *Munay*, *Ruay* y *Yachay* son tres tiempos en un camino ancestral de medicina. El *Munay* es el camino de inicio, del aprendiz (aprende, diagnostica, observa cómo se hacen las cosas). El *Ruay*, el nivel intermedio, nivel no solo de observación sino el Taita le otorga roles para que pueda moverse, conocimiento mayor. *Yachay* ha alcanzado un nivel alto de aprendizaje, se han conseguido todos los elementos y sabe cómo manejar esos elementos sagrados agua, fuego y tierra. Estos son estados o movimientos donde uno se desarrolla y crece. *Yachay* está en la cabeza donde se sostiene el pensamiento.

No se pueden separar estas partes del cuerpo. Los momentos diferenciados pertenecen a una totalidad. *Ruay*, centro; *Munay*, pies.

**Pregunta:** Háblenos sobre el uso del alcohol en las celebraciones.

**Respuesta:** El uso del alcohol: dos lados; la gente toma el trago desde que se fue introduciendo a la sociedad. La relación con el trago no tiene ninguna simbología. Sería solo para emborracharse. La segunda relación del alcohol como medicina, es para sostenerme



con el traje como personaje. En las celebraciones que Ángel hace en “Susudel”, aparece El *wiki*, reparte la medicina, para ayudar a la gente a que pueda entrar en un proceso de sanación. El trago hace que te abras más, ese ser escondido dentro de ti sale, se abre, se observa. Depende con qué propósito se reparta el dinero.

**Pregunta:** ¿Qué significa el baño de purificación que se realiza ante de empezar las fiestas en las comunidades indígenas?

**Respuesta:** El baño de purificación es el inicio de la celebración. Los muñidores encargados de realizar los baños para limpiarse, descargarse, es un baño como para dioses. La navidad tiene varios elementos de las celebraciones incas. Cuidado de la limpieza, de los espacios que tengan un orden. El conocimiento de la simbología es actual, (10 años aproximadamente) la gente realizaba o repetía las cosas por costumbre. Se dividen las energías para reorganizarlas.

Muchas gracias.



### Entrevista 3

**FICHA 1**

**INFORMANTE:** Piedad Patiño.

**FECHA:** 10 de junio de 2018.

**LUGAR:** Ricaurte.

Piedad Patiño, una curandera con más de 35 años en el ejercicio de la medicina ancestral y natural, empieza su trayectoria aprendiendo de su tía abuela, posteriormente recibe capacitaciones en la provincia de Morona Santiago sobre primeros auxilios y obstetricia, donde vivió por más de 22 años ejerciendo su oficio. Regresa a Cuenca para seguir atendiendo a la gente y aprendiendo más sobre las enfermedades y su cura.

**Pregunta:** Explique sobre el “mal aire”

**Respuesta:** El mal aire existe cuando la persona está débil y coge el mal viento, existen varios tipos de mal aire, por ejemplo, el mal aire que le da a la piel cuando la persona está abrigada y sale al frío y el viento le choca a la cabeza, le brotan granos en el cuerpo; el aire del arco iris, el “cuichi”: las personas se van a las quebradas y el arco se para allí, cuando está soleando y paramando el arco se para allí, la persona se para en ese lugar y ese vapor le hace mal, le quema el cuerpo, para andar por estos lugares se debe andar con el machete porque el acero le ayuda a alejar el aire; el mal aire del cementerio es fuerte, le viene quemando e hinchando el cuerpo, le produce desesperación. Para que la persona que esté curando no absorba ese mal aire, debe protegerse antes de realizar la limpia, se baña en aguardiente o colonia.

También cuando le da insolación, le viene quemando la cabeza, el dolor es palpitante, un dolor bobo que hasta da mareo, para eso es bueno coger el trago contrabando que decimos, se pone en la cabeza y se jala delgadas mechas de cabello para que salga el sol.



**Pregunta:** ¿Qué cuidados debe tener la mujer embarazada antes durante y después del embarazo?

**Respuesta:** Es importante que la mujer se haga encaderar cuando quiere tener hijos, ya que algunas mujeres en su soltería se caen sentadas y el útero se baja y se crece a un lado de la ingle, eso no le permite que se quede embarazada, o si ha sufrido abortos igual debe encaderarse, porque el wawa estaba creciendo en el vientre y ya ha habido cambio en la madre (útero).

Para que él wawa crezca siempre coronado, se debe acomodarle cada cierto tiempo, puede ser cada ocho días en los primeros meses y en los siguientes, unas dos veces al mes, esto para que el wawa vaya coronándose y no se cruce al momento de nacer, para que pueda dar a luz normal, aunque a veces hay mujeres con las caderas muy cerradas y se debe hacer cesárea.

Luego que una mujer ha dado a luz, hay que encaderarle, así sea por cesárea debe hacerlo, porque el bebé crece y le abre las caderas, para eso hay que bañarle con montes cálidos que le ayudan a recuperar el calor del cuerpo, porque cuando dan a luz sudan mucho y el cuerpo se resfría, luego se le recoge el útero porque de la fuerza que hace al pujar, se baja un poco y a veces ahí se queda, por eso, luego no pueden embarazarse de nuevo, hay que ponerle parches con unos emplastos que le ayuda a recoger la madre y a que las caderas se vuelvan a su puesto, se golpea los pies con una tabla que se pone debajo de los pies para que se igualen las caderas, porque se desigualan con el peso del wawa y el trajín de la mujer, y se aprieta con una sábana las caderas, con eso debe mantenerse tres días sin levantarse y cuidarse cuarenta días sin salir ni tocar agua fría, porque le puede dar el mal parto o sobreparto que es como dar a luz otra vez, le da escalofríos y el dolor del cuerpo es horrible,

o le puede hacer postema en el seno, si le coge el sol o el calor. Debe tomar caldito de gallina que eso le ayuda, siquiera el mes, chocolate para que se alimente y agua de algunos montes para que le salga leche. Antes la gente se cuidaba más, las mujeres hacían la dieta de los cuarenta días, se encerraban y no salían para nada ni siquiera a ver la ropa del wawa, se arropaban bien, a los cuarenta días recién salían a la cocina, no tomaban cosas frías ni se bañaban en seguida de dar a luz.

Al wawa le hago su primer baño cuando regresa del hospital, yo suelo bañarles con agua de romero y ruda para que el cuerpito se endure, le rompía un huevo le bañaba con eso para que se lave la grasa que se forma en el vientre de la madre, que su piel se haga suave y no se formen escamas por esa grasa. Ese baño con las hierbas se debe hacer siquiera hasta el año para que crezca sano y se enduren los huesos, así mismo cuando el wawa este caminando se debe colocar la medula de la res para que se enduren los huesos y camine rápido. A los dos meses yo ya le empiezo a meter caldito o agua en la boquita para que vaya saboreando y se acostumbre a la comida.

Al wawa, entre el mes y los tres meses de nacido, le da el malhumor, o mal de ojo que le llaman, cuando alguien le va a visitar al wawa y no le ha puesto chuca (que es hacerle una cruz en la frente y decir esa palabra frente al niño), el wawa puja porque le duele el ombligo, para eso hay que limpiarle con una escoba de montes y luego con un huevo. Si tiene malhumor fuerte hay que mascar dos de las hierbas y eso mezclado con la saliva se chupa la frente y el ombligo, luego se pone esa mezcla en la corona y el ombligo del wawa, como son montes amargos, se chupa todo el malhumor.





**Pregunta:** Alguna vez puso a un bebé bajo la entrada de la puerta y su hija se paró sobre él con las piernas abiertas, vistiendo una falda corta y en medio caía un ovillo de hilo rojo ¿Para qué se hace eso?

**Respuesta:** Cuando una mujer está con el período y es muy fuerte, y le ha amarcado al wawa en ese estado, el wawa se pone a morir, llora sin consuelo y hay que acostarle bajo el umbral de la puerta, la doncella tiene que pararse sobre el wawa con las piernas abierta, se pone la falda y con el ovillo del hilo rojo debe golpear al wawa en el ombligo varias veces, esto se hace para simular que es el cordón umbilical y recuerda el embarazo, así se van esos malos humores.

**Pregunta:** Háblenos sobre las enfermedades del estómago.

**Respuesta:** El más popular y que todos los días curo yo, es el movido el shungo (hígado), que pasa cuando el wawa o la persona en general se ha caído, en el caso de los wawas, como ya no se les envuelve los papás o hermanos, les mueven mucho para que se duerman ahí se mueven el hígado, y en las personas grandes igual han tenido caídas fuertes, les empieza a doler el estómago, les da fiebre sin motivo o solo diarrea o vómito, hay falta de apetito, los ojos empiezan a ponerse amarillos o se ponen pálidos, les da dolor de espalda, sueño, les duele la cabeza, y el estómago suena como si fuera una botella de agua medio llena. Para eso hay que amarrarles el estómago con una tela y unas hojas de granadilla combinado con aceite, eso le chupa toda la fiebre y le sostiene al hígado en su sitio, antes se le dan unos golpes suaves en el estómago para que el hígado vuelva a colocarse en su lugar.

Muchas gracias.



### Entrevista 3

FICHA 1

INFORMANTE: Yatiri Humberto Chaflok.

FECHA: 23 de abril de 2019.

LUGAR: Chaullabamba.

Humberto Chaflok, médico de profesión, civilización moche, experiencia práctica.

**Pregunta:** ¿Qué es la energía?

**Respuesta:** Todo tiene energía, el *Munay* es el deseo (lengua puquina). Es un campo de energía que está en un estado mórbido, les das un nombre y se ha hecho colectivo. La forma como convives en este mundo especulativo, si está el deseo. Todo lo que está en movimiento y está fluyendo es energía, la forma, la característica, la interacción, quien mueve la fuente se llama *Yampu*, el deseo dentro del universo (*Munay*), esta fuente de encuentro que por libre albedrío se me da. En el planeta no existe nada inerte, una piedra en sabiduría ancestral son abuelas, conservan el proceso evolutivo, ejemplo se aumenta la temperatura al útero se raja.

**Pregunta:** ¿Qué es el *Munay*, el *Ruay* y el *Yachay*?

**Respuesta:** Los ancestros trabajaban la cabeza. Los antiguos incas pasan por dos procesos, tengo dos ojos, dos narices, etc. todo es de dos, un positivo y un negativo, estas son las dos estructuras que sostiene al humano en posición vertical; cuando está en estado estacionario, el feto se desarrolla en estado vertical, entra a la vida y la posición vertical toma la forma para desarrollarse a nivel horizontal porque a nivel de la cabeza todo está funcionando a nivel horizontal, todo está en la cabeza y es la que controla todo, la constitución glandular se conecta a través de la glándula tiroides. Nosotros somos pre incas. El cuerpo humano es el mismo cuerpo de la tierra, constituidos por ocho universos y están



en la cabeza, los abuelos pre incas curaban la cabeza, tenían una estructura física compatible con el universo, el alma encarnaba en un cuerpo físico de la madre y el padre. Los padres tenían una buena cabeza y nacía un humano con una buena cabeza y un cuerpo sostenible para el desarrollo material. Los incas comprendían que existía un norte, sur este y oeste y los unificaron crearon el Tahuantinsuyo que tienen sus posiciones en el cuerpo humano que son tres y son estas nociones, los incas los unificaron.

El hombre andino funciona en estas tres posiciones, venimos de la eternidad, estamos en este presente y somos parte de los ocho universos. *Yanantin* es la paridad, el encuentro, la mujer es la sintetizadora de los ocho universos puestos en valor en el *kay pacha*, la energía masculina activa esa unidad la pone en valor por eso la luna el sol día noche.

Cuatro latidos cardíacos, tenemos dos corazones, se sostiene con cuatro corazones, cuatro cardinalidades y cuatro fuentes, el ser tiene cuatro fuentes porque son dos tangibles y dos intangibles, dos aurículas, dos ventrículos, cada porción auricular tiene una resonancia con el universo, cuando ponemos en valor al corazón en conectividad con los ocho universos tenemos calidad de vida, nuestras membranas entran en funcionalidad en unidad.

Todo tienen ocho posiciones, es la naturaleza biológica, la puesta en valor, su accionar influye en tu parte memorial, en tu mente, como te integras, debido a que hemos aprendido que existe un todo, espacio terminal, una parte de llegada que es la parte del presente del *kay*, nosotros nunca morimos, no desencarnamos, pero estamos en la eternidad, estamos en universos extraños. Cada cosa se sostiene debido a estas posiciones. Sistema *Puru runa* (hombres puros o los hombres que poblaron la tierra) (hombre mujeres)

Somos una fuente de interacción con el medio, encuentro con el espacio.



El tambor corazón, con el aparato reproductor deben comunicarse, para que el útero vibre dentro de la reproducción se deben activar y conectar, tocar los ovarios, los folículos, si se tocan con los tambores del corazón, la mujer tendrá una estructura reproductiva sana y fértil para la reproducción. El útero está ubicado con las cuatro vibraciones.

Había una fuente del degollamiento, por que ofrecían la sangre y lo hacían los ancestros antes de los incas, porque la cabeza es una fuente, mérito de estar en la tierra y haberte encontrado con los secretos de la tierra, haberlos puesto en valor donde el alma se encuentra con los secretos. Degollaban a niñas, bebés y ancianos (se miden por la sabiduría. 252 días lunares, los años se miden por días lunares y solares, el cuerpo entra en valor, las edades en esos tiempos eran productiva)

Ovarios –cuerpo lúteo. La fuente formativa son los ovarios. Mujer, corazón, aparato reproductor, cabeza, los demás son órganos secundarios.

Glándulas de equilibrio: tiroides, páncreas, pituitaria, la parte central es el páncreas, la mitad del cuerpo humano.

El páncreas es parecido al pene o la forma del clítoris, es una tecnología que controla del sistema neurosensorial, células epiteliales nerviosas o neuronas son controladas por el páncreas, dos bastones de poder insulina y glucagón. En las culturas pre incas comían la chirimoya guaba, camote, yuca, tenían la estructura fálica. Si el páncreas se conecta con el espacio es el *kay pacha* de dónde vienes, de la eternidad, necesitas existir, el *Munay*, el deseo (del universo).

Parte de la locomoción y la inteligencia. Para encontrarte con el todo, debes tener oxígeno, ser latente, sabiduría, las tres estructuras están en la parte central del ser humano,



está dentro de él. El amargo libera las glándulas, al liberarse el páncreas necesita oxígeno y energía (viene de los peces, del mar, sabiduría pre inca, los hombres del mar)

*Yanantin*, la unidad de lo femenino con lo masculino. Cuerpo-alma, el alma es una institución cósmica que vive en la eternidad, el cuerpo físico se caracteriza en la tierra, la unidad de esas dos estructuras hace el *Yanantin*.

En la cabeza está la síntesis de todo lo que pasa en el cuerpo, lo que está en la cabeza es negativo, recibe la energía cósmica positiva, entra y se hace negativo, entra y arma todo lo positivo al cuerpo, todo lo que sale es negativo. En cuestión de sanación se cura la cabeza.

Muchas gracias.